



Énonciation et transtextualité dans le roman africain francophone de la migritude

Ghislain Nickaise Liambou

► To cite this version:

Ghislain Nickaise Liambou. Énonciation et transtextualité dans le roman africain francophone de la migritude. Littératures. Université Nice Sophia Antipolis, 2015. Français. NNT : 2015NICE2011 . tel-01174220

HAL Id: tel-01174220

<https://theses.hal.science/tel-01174220>

Submitted on 8 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Nice Sophia Antipolis
École doctorale Lettres, Arts et Sciences humaines

Ghislain Nickaise LIAMBOU

**ÉNONCIATION ET TRANSTEXTUALITE
DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE DE
*LA MIGRITUDE***

Thèse de Doctorat
de littérature comparée
préparée sous la direction de Madame le Professeur Odile GANNIER

Présentée et soutenue le 20 avril 2015

Jury

Monsieur le Professeur Romuald Fonkoua, Université Paris IV Sorbonne
Madame le Professeur Odile Gannier, Université Nice Sophia Antipolis
Madame le Professeur Catherine Mazauric, Université Aix-Marseille
Monsieur le Professeur Jean-Marie Seillan, Université Nice Sophia Antipolis
Monsieur le Professeur Daniel Vaillancourt, Western University Canada

A Geoffrey Naucraise et Austin Dharma, mes enfants chéris ;
Mes parents, modèles d'amour et d'indéfectible soutien ;
Laura, ma compagne et fidèle amie.

Remerciements

Je remercie Madame le Professeur Odile Gannier dont la rigueur de travail et les conseils avisés m'ont été très utiles dans la recherche littéraire et scientifique. Son soutien, sa disponibilité ainsi que ses lectures minutieuses de mes travaux de recherche ont été indispensables dans la finalisation de cette thèse.

J'exprime également ma profonde gratitude à mes professeurs de l'Université Nice Sophia Antipolis, principalement Madame le Professeur Geneviève Chevallier et Messieurs les Professeurs Jean-Marie Seillan et Jean-Pierre Cuq, qui ont aidé à mon intégration dans la communauté universitaire sur les plans intellectuel et humain.

Je suis enfin reconnaissant à l'appui de mes collègues et amis de l'Université Western Ontario ainsi que mes étudiants du Collège Boréal de London pour leur apport à mon apprentissage de la culture canadienne.

Introduction

Émergence de la littérature africaine de voyage

La littérature africaine écrite, qu'elle soit francophone, anglophone ou lusophone, est un produit de la rencontre entre l'Afrique et l'Occident. Cette rencontre et ses modalités opératoires ont conditionné une relation à l'imaginaire, dans la représentation de l'autre ; rapport que les littératures coloniales puis postcoloniales ont contribué à véhiculer. Ainsi, pour l'Afrique noire francophone, les deux premières générations d'écrivains, celle des pionniers ainsi que celle de la négritude, se construisent avant tout comme un écho des thèses énoncées par la littérature française dans leur version exotique puis coloniale, reprises par les Africains dans un esprit de louange ou de réprobation. En effet, il faut ici préciser le cas particulier de René Maran. Ce "premier Goncourt noir"¹ est guyanais d'origine. Il fait ses armes à Bordeaux dans le cadre de l'École coloniale et est ensuite envoyé comme administrateur colonial en Afrique. C'est de cette expérience que naît son roman *Batouala* (1921). Ainsi, si l'on excepte ce livre, qui mérite plutôt d'être placé, sur le plan idéologique, à cheval entre les abus de l'administration coloniale et ceux des traditions africaines que Maran n'hésite pas à critiquer, les textes de la première génération d'écrivains africains se posent comme des textes de « maintenance »² : c'est-à-dire majoritairement produits par des intellectuels indigènes plutôt proches des canons esthétiques et culturels occidentaux. En témoigne leur fréquentation de l'École normale William Ponty, une structure fédérale chargée de la formation intellectuelle des instituteurs de l'Afrique occidentale française (AOF), à des fins de relais de l'administration coloniale. Ces œuvres se destinaient surtout à promouvoir leurs auteurs auprès de la métropole. D'ailleurs, le dispositif paratextuel propre à cette littérature montre bien la volonté des écrivains de profiter d'une promotion et d'une reconnaissance auprès du lecteur occidental. C'est entre autres le rôle des préfaces qui étaient souvent l'œuvre d'intellectuels français et qui faisaient office de présentation et de parrainage de la littérature africaine émergente. Elles visaient à recommander ces réussites littéraires émergentes auprès du public métropolitain.

¹ C. Onana, *René Maran. Le Premier Goncourt noir 1887-1960*, Paris, Dubois, 2007.

² J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 37.

Cependant, cette tendance laudatrice est ensuite relayée par une sorte de glissement idéologique, caractérisée notamment par le pôle européen et marquée par une production de textes de réprobation et de « désaliénation. »¹ La contestation des pratiques coloniales induite par le nouveau discours est due à la ferveur des intellectuels africains installés en France où le contexte se prêtait, autour des années trente, à une propagande anticolonialiste dans les milieux des intellectuels français de gauche, espace propice à l'émergence des voix africaines de la métropole.

En ce qui concerne la production littéraire africaine à proprement parler, au-delà de son enracinement dans le contexte historique de son émergence, la littérature africaine francophone est aussi un champ², un corpus et un espace relationnel et dynamique où les acteurs se définissent par la légitimité relative à leur positionnement à l'intérieur de cet espace. On peut, en effet, parler d'un champ littéraire africain francophone qui se met en place dans les années 30, lorsque paraissent les premiers textes littéraires de langue française produits par des auteurs du continent. Une nouvelle catégorie sociale émerge, celui de l'écrivain africain ou de l'écrivain indigène, puisqu'à cette époque la démarcation juridique n'est pas rigoureusement établie sur la citoyenneté française ou non de ces pionniers.

Le discours littéraire africain se dégage des modes d'expression orale en langues africaines, sans pour autant en rejeter les références culturelles, pour adopter une graphie de langue étrangère promue et valorisée par l'empire. À cette époque, la littérature africaine émergente doit définir son rapport d'une part avec la littérature française qui tient un discours sur l'Afrique, d'autre part avec la sphère du pouvoir politique qui, lui également, est encadré par la métropole. En somme, elle se situe entre l'idéologique, qu'elle voudrait délaisser, et l'esthétique qui est sa finalité. Dès lors on comprend bien l'ambivalence qui s'associe au statut des premiers écrivains africains qui alliaient leur discours littéraire au combat politique. Ainsi, si les textes fondateurs de cet espace

¹ *Idem.*

² Nous empruntons la notion de « champ littéraire » à Pierre Bourdieu. Dans son ouvrage *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992. Bourdieu définit le champ littéraire comme une entité indépendante des autres sphères symboliques d'un espace social, comme le politique et le religieux, et consacrée à une pratique sociale spécifique de la littérature. Le champ littéraire est ainsi, un cadre institutionnel dynamique, doté d'une histoire, des pratiques, d'instances de valorisation et de légitimation de ses acteurs.

littéraire prennent souche dans le contexte historique de la colonisation dont ils thématisent les problèmes et si, à son origine, cette production écrite se définit d'abord par rapport à la littérature française institutionnalisée dont les premiers textes africains constituent une sorte de « contre-littérature »¹, les mutations sociales qui inspirent les projets d'écriture littéraire des générations ultérieures présupposent d'autres situations de discours en prise directe avec le nouveau contexte d'écriture et de nouveaux rapports entre les productions littéraires africaines et les autres littératures de langue française. C'est dans cette perspective qu'il est possible, dans le cadre de la littérature africaine, de parler de la modernité² comme déplacement des pratiques esthétiques et de l'orientation idéologique du discours littéraire d'une génération d'écrivains à une autre. En effet, certains écrivains africains de la première génération ont associé une carrière politique à leur activité littéraire. C'est entre autres le cas d'Ousmane Socé, de Bernard Dadié et de Ferdinand Oyono. Cette posture de l'écrivain-politique tend cependant à disparaître chez les auteurs, principalement ceux dont les œuvres portent sur le bilan calamiteux des indépendances politiques.

Les travaux critiques de Bernard Mouralis mettent clairement en évidence cette dynamique interne de l'espace littéraire africain francophone. Dans son ouvrage *L'Illusion de l'altérité*, cet auteur fait l'inventaire du parcours accompli par la production littéraire africaine. En s'inspirant des travaux de Pierre Bourdieu, Mouralis caractérise les différentes phases de l'accession à l'autonomie de la littérature africaine, en posant la période des indépendances ainsi que celle de la démocratisation comme des moments

¹ Dans *Les Contre-littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, Bernard Mouralis emploie le terme de « contre-littératures » pour désigner la part de la production écrite et orale que l'héritage culturel et les instances de légitimation d'une société ne reconnaissent pas comme étant dépositaire d'une culture lettrée. C'est entre autres le cas des textes de la littérature de colportage, du mélodrame, du roman-feuilleton, de la littérature populaire ainsi que des genres comme la bande dessinée, le roman de science-fiction et le photo-roman. C'est également la place qui revient à la littérature exotique et au texte littéraire négro-africain, du moins à son émergence.

² Il convient de comprendre le concept de modernité non comme un rejet des œuvres qu'on pourrait juger traditionnelles. La modernité ici évoque, comme le soutient Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978, pp. 158-209, une sorte d'émergence consciente d'une autre compréhension du monde ; « un signe annonciateur d'une nouvelle ère artistique » (p. 159) dont le sens « se déploie plutôt à travers un changement d'horizon de l'expérience esthétique » (p. 161) et que l'on peut « découvrir dans sa fonction de délimitation historique chaque fois que se fait jour pour une nouvelle conscience de la modernité, l'opposition déterminante – l'élimination d'un passé par la conscience historique qu'un nouveau présent prend de lui-même. » (p. 161). La modernité s'opposerait plutôt en littérature aux textes classiques, consacrés sur le plan institutionnel.

d'élaboration des discours d'alternance, en rupture avec les œuvres des époques antérieures. Ces phases ont été essentielles dans le positionnement institutionnel des écrivains :

Les écrivains ne sont pas pour autant restés les gardiens des valeurs et des idéaux du panafricanisme. Leur attitude correspond plutôt à une volonté de se situer dans le champ littéraire dont l'autonomisation contribue à créer un autre système de reconnaissance et de consécration. On assiste ainsi au développement d'un nouvel internationalisme, africain et extra-africain, dans lequel les frontières sont perméables et les capitales multiples. Ce processus prend probablement sa source dès les premières années de l'indépendance, lorsque les écrivains et les intellectuels prennent conscience, dans de nombreux pays, qu'ils ne peuvent, à moins de se renier, tirer un profit symbolique de leur participation ou de leur allégeance au pouvoir. Mais il se trouve également renforcé, sur le plan strictement intellectuel, par le déclin qui frappe la notion d'africanité comme catégorie heuristique, même si elle demeure prégnante dans les milieux universitaires, et par le mouvement qui conduit nombre d'écrivains et de penseurs à mettre l'accent sur la question du sujet et de son droit au paradoxe, à « l'écart », pour reprendre la formule qui sert de titre au célèbre roman de V.Y. Mudimbe.¹

Ce détachement des écrivains vis-à-vis des préoccupations politiques, qui du reste marque le passage de l'articulation hétéronome du champ littéraire africain vers sa configuration autonome², signe également la fin d'une forme d'engagement qui, depuis

¹ B. Mouralis, *L'Illusion de l'altérité. Etudes de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, 2007, pp.64-65. Dans l'étude *V. Y. Mudimbé ou le Discours, l'Écart et l'Écriture*, Paris, Présence Africaine, 1988, Bernard Mouralis, à travers une analyse de son œuvre, considère l'écriture de Mudimbé comme l'inscription d'un droit à la subjectivité, « une œuvre paradoxale dans la mesure où elle ne se fait guère l'écho des idées dominantes » (p.13), un discours décalé des préoccupations inhérentes à la négritude qui pourtant sont encore prégnantes aux tournant des années 1960, période où cet auteur publie ses premiers textes. Ainsi, de sa poésie « de la déchirure » (p.75), de ses essais largement inspirés par des éléments biographiques propres à l'auteur ainsi que de ses romans, dont celui intitulé *L'Écart* (1979) qui déroute les modes de lecture habituelles du roman africain, essentiellement focalisée sur la temporalité narrative ; c'est à un déplacement d'une doxa du discours littéraire africain qu'aboutit l'écriture de Mudimbé. Déplacement que Mouralis situe au niveau de « l'articulation que l'on propose habituellement entre l'individuel et le social, l'Afrique et l'Occident, la tradition et la modernité » (p. 132.)

² Dans son analyse du champ littéraire, Pierre Bourdieu met en relation ce champ avec la réalité sociale qu'il appréhende. Ainsi, bien que disposant d'une structure interne, le champ littéraire se définit par sa plus ou moins grande indépendance avec le champ du pouvoir : « Le degré d'autonomie du champ peut se mesurer à l'importance de l'effet de retraduction ou de réfraction que sa logique spécifique impose aux influences ou aux commandes externes et à la transformation, voire la transfiguration, qu'il fait subir aux représentations religieuses ou politiques et aux contraintes des pouvoirs temporels [...] Il peut se mesurer aussi à la rigueur des sanctions négatives qui sont infligées aux pratiques hétéronomes telles que la soumission directe à des directives politiques ou même à des demandes esthétiques ou éthiques, et surtout à la vigueur des incitations positives à la résistance, voire à la lutte ouverte contre les pouvoirs. », *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 306.

les travaux de Sartre sur les poètes de la négritude, était le propre de l'écrivain africain ou de l'écrivain nègre en général. Ayant acquis un certain crédit, une notoriété avérée ou « un capital symbolique », selon la terminologie créée par Bourdieu, les auteurs se dégagent progressivement d'une littérature sur l'Afrique pour une littérature véritablement africaine qui ne refuse pas de s'ouvrir au monde. Ils donnent corps à des préoccupations jusqu'alors inédites dans les littératures sur l'Afrique ; fussent-elles exotique, coloniale ou même indigène. En effet, les premières voix de la littérature africaine émergent dans un contexte social marqué par la colonisation et les débats que celle-ci a générés. Au nombre des préoccupations majeures inhérentes à ce contexte, il y a celle liée à la réhabilitation de l'homme noir qui profite de la vogue de l'art nègre pour déstabiliser les discours hégémoniques sur lesquels s'était fondée la domination coloniale. Cette sensibilité nouvelle à l'égard des cultures nègres est ainsi rapportée par Guy Ossito Midiohouan :

La période 1910-1950 était marquée par la quête de « l'authenticité nègre ». C'était l'époque de « la descente aux enfers », l'époque où l'on réclamait « du nègre » ; l'époque de l'âme nègre, de l'art nègre, de la musique nègre, de la poésie nègre, et de la littérature nègre.¹

Loin de se limiter à une vogue populiste du nègre, cette floraison ou cette soif du nègre est également associée à un contexte social précis, celui de la négro-renaissance de Harlem, dont certains promoteurs se trouvent à Paris, ainsi que celui de l'enrôlement des troupes noires dans l'Armée française. Elle est en outre féconde dans l'inspiration de nombreuses grandes figures de la littérature française de la première moitié du XX^e siècle comme l'a montré Jean-Claude Blachère.² C'est ce que cet auteur nomme le

¹ G. Ossito Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 26.

² J.-C. Blachère, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire-Cendrars-Tzara*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981. Dans cette étude, l'auteur s'appuie sur les écrivains de la révolution poétique, qui ont somme toute produit un discours en marge des mythologies réductrices du nègre prépondérantes dans la littérature coloniale, pour élucider la portée enrichissante des cultures nègres dans la littérature française. À l'origine de cette propension à la sympathie pour le modèle nègre, Blachère cite, entre autres facteurs, le besoin de renouvellement des sources, des techniques et des finalités chez l'artiste français de la première moitié du XX^e siècle, l'apport concomitant de matériau culturel nègre pouvant combler cette attente, la volonté d'aller à l'encontre des mythologies

« primitivisme » : c'est-à-dire « la croyance à l'existence de formes premières d'une culture donnée et la croyance conjointe que ces formes archaïques peuvent constituer un modèle, ou du moins peuvent receler des solutions aux problèmes qui se posent aux sociétés modernes. »¹ Ainsi, selon Blachère, de nombreux écrivains comme Apollinaire, Breton, Desnos, Eluard, Leiris, Soupault et Tzara, s'inspirent de ce primitivisme dans l'élaboration de leur littérature.

Il faut toutefois relever l'extension du terme nègre chez ces poètes qui ne limitaient pas ce vocable au type négro-africain. Toujours est-il que certains noms évoqués dans l'étude de Blachère, et principalement ceux de la seconde génération du primitivisme, ont joué un rôle de premier plan dans l'élaboration d'un autre discours sur le nègre, à l'instar de Soupault, et sur la promotion de la littérature africaine comme en témoigne l'apport de Breton dans l'éclosion du mouvement de la négritude.

Pour l'intelligentsia nègre installée à Paris, ce parrainage d'écrivains auquel ont participé certains des noms les plus représentatifs de la littérature française comme les surréalistes, mais aussi André Gide ou Jean-Paul Sartre, est propice à la mise en cause du discours du colon, de sa "mission civilisatrice", vue dès lors comme un ensemble de principes bienheureux qui contrastent manifestement avec les agissements quotidiens du colonisateur. André Gide a, entre autres, contribué à dénoncer cette forme d'oppression et d'avilissement dans son journal *Voyage au Congo* (1927). Cette critique du système colonial est doublée, chez les auteurs nègres, d'une affirmation identitaire qui contribue à l'émergence du mouvement de la négritude. Ainsi, dans un passage d'*Orphée noir* où Sartre commente le discours poétique de Césaire, le maître de l'existentialisme français écrit :

Ce que Césaire détruit, ce n'est pas toute culture, c'est la culture blanche ; ce qu'il met au jour, ce n'est pas le désir de tout, ce sont les aspirations révolutionnaires du nègre opprimé ; ce qu'il touche au fond de lui, ce n'est pas l'esprit, c'est une certaine

racistes du nègre associées à une grande part de la littérature coloniale, mais aussi et surtout la vogue de l'anthropologie d'inspiration de Lévy-Bruhl, notamment ses thèses sur la mentalité primitive, et la présence de la diaspora noire américaine instigatrice de la renaissance nègre aux États-Unis. L'auteur distingue ainsi deux générations de primitivistes, celle des trois écrivains inscrits dans le titre de son étude, et celle beaucoup plus ancrée dans le courant surréaliste et regroupant entre autres les noms de Breton, Eluard, Soupault, Desnos, Artaud et Crevel.

¹ *Ibid.*, pp. 9-10.

forme d'humanité concrète et déterminée. Du coup on peut parler ici d'écriture automatique engagée et même dirigée, non qu'il y ait intervention de la réflexion, mais parce que les mots et les images traduisent la même obsession torride.¹

L'écriture littéraire des premières œuvres africaines met en scène le contexte culturel et intellectuel dans lequel elles émergent. Ces œuvres répondent ainsi à une mission, problématiser la situation du nègre dans un espace colonial. L'écrivain exprime les préoccupations de la race noire et les porte au grand jour. Il s'applique à mettre en scène les nègres colonisés chez eux ou dans le pays du colonisateur et envisage de questionner, à l'aune des faits observés dans la cohabitation, en Afrique ou en France, la sincérité des thèses magnanimes qui accompagnent le déploiement des missionnaires, commerçants, agriculteurs, militaires et instituteurs venus pour assimiler les nègres africains en l'occurrence à la culture française.

Si, dans la perspective de ce texte liminaire que constitue *Orphée noir*, Jean-Paul Sartre, dès 1948, ne se réfère qu'à la poésie en tant que genre, le roman africain francophone intériorise également cet engagement. C'est notamment à travers la révolte, perçue tout autant comme support thématique que comme esthétique, que l'engagement intègre le discours du roman africain. Cependant, loin de limiter cette révolte à une configuration oppositionnelle par rapport au contexte historique, Jinguiri J. Achiraga, dans son ouvrage *La Révolte des romanciers noirs de langue française*², montre bien que la révolte peut renvoyer à une contestation de l'ordre social, métaphysique ou religieux, mais aussi qu'elle peut viser des conventions d'ordre littéraire ou esthétique et donc être interne à l'institution.

Toutefois, cette volonté d'associer le combat littéraire au combat politique sur des questions de la race perd sa consistance autour des années 1970 lorsque les indépendances africaines font diverger le destin politique de l'Afrique noire et des Antilles. Les Antilles s'inscrivant dans une démarche de la départementalisation, tandis que l'Afrique noire francophone choisit de s'émanciper et de s'orienter vers le socialisme. Ainsi, en Afrique francophone, le discours littéraire devient de plus en plus

¹ J.-P. Sartre, « Orphée noir » dans L. Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972/ 1948, p. XXVII.

² J.J. Achiriga, *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Ottawa, Éditions Naaman, 1973.

intériorisé et pose des questions liées à l'Afrique indépendante. La littérature se détache du champ politique et durcit le ton dans la dénonciation des pouvoirs autoritaires. D'autre part, la volonté d'ouverture des écrivains mentionnée par Bernard Mouralis pose le problème de redéfinition du sujet et de son espace d'énonciation surtout dans le roman africain contemporain. En effet, depuis la publication des textes de Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence* et d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, parus tous les deux en 1968, le roman africain francophone adopte, du moins sur le plan de l'usage de la langue française comme dans le mode de narration, des pratiques d'écriture qui tranchent avec l'académisme des premiers romanciers. Sewanou Dabla parle à cet égard de « nouveau roman africain. »¹ Le critique rattache cette mutation aux œuvres qui mettent en scène l'issue des indépendances.² Ces nouvelles constructions mises en place seront dorénavant articulées comme point d'ouverture du roman africain à une écriture littéraire sans-frontière, au-delà du rapport de centre à périphérie qui l'avait autrefois défini dans le cadre de la francophonie. C'est du moins ce que présuppose la mise en discours d'un concept comme celui de « littérature-monde » en langue française ; notion qui émerge à la faveur d'un manifeste signé par une quarantaine d'écrivains de langue française rassemblés autour du festival "Étonnants Voyageurs" et qui, à la suite des prix littéraires de l'automne 2006, consignent dans les colonnes du journal *Le Monde* du 15 mars 2007 un manifeste mettant en cause la francophonie littéraire, tenue pour « le dernier avatar du colonialisme », puisqu'elle est fondée, soutiennent-ils, sur une connivence entre la langue et la nation et fait de la France, mère des arts et des lettres, le centre irradiant de sa lumière les périphéries, entendues comme les anciens espaces de l'ex-empire français. Or, les prix littéraires d'automne, en consacrant les écrivains de la périphérie, amorcent une révolution « copernicienne » et transforment le rapport entre le centre et les périphéries en une constellation de centres. Le concept de « littérature-

¹ J.-J. Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 17.

² Le corpus de Séwanou Dabla compte entre autres les romans *Violent était le vent* de Charles Nokan, *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *Le Récit du cirque* d'Alioum Fantouré, *Le Bel immonde* de Vumbi Mudimbe, *Le Jeune homme de sable* de Williams Sassine, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, *Le Temps de Tamango* de Boubacar Diop, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès et *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking.

monde » attire de ce fait l'attention sur une diversité de littératures en langue française qui racontent toutes la situation du monde en train de naître sous nos yeux, celui de la globalisation et des flux qui le caractérisent. Mais le débat que soulève cette question sous-entend un renversement dans les rites de consécration valorisés dans l'institution littéraire jusqu'ici. En effet, en automne 2006, de grands prix littéraires dont le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens sont décernés à des écrivains du Sud. Cette consécration mettrait ainsi en déroute une conception de la littérature de langue française répartie en un centre hexagonal culturellement introverti, et une périphérie francophone beaucoup moins enviable. C'est du moins, la conviction qu'affiche Michel Le Bris, lorsqu'il soutient :

qu'un monde nouveau était en train de naître, inquiétant, fascinant, sans plus de cartes ni de repères pour nous guider, et qu'il appartenait de nouveau aux artistes, aux créateurs, aux écrivains de nous le donner à voir, de nous en restituer la parole vive : écrire, n'était-ce pas tenter de donner forme, visage à l'inconnu du monde, à l'inconnu en soi ? Écrire, n'était-ce pas, faisant œuvre à partir du chaos, tenter de rendre celui-ci habitable ?¹

La littérature-monde, constitue, d'un certain point de vue, une nouvelle manière d'écrire le monde, une manière d'embrasser la totalité des expériences possibles, à l'instar de la *World fiction* britannique, à travers la fiction littéraire. Elle tire cette richesse de l'expérience du voyage et des hybridations² culturelles qui en découlent. En d'autres termes il s'agit d'une incorporation et d'une acceptation dans la littérature institutionnalisée des textes qui, autrefois auraient été reçus comme de la « contre-littérature. »

La littérature-monde couronne enfin un fait moins débattu jusqu'alors, l'entrée, dans les grands circuits éditoriaux, à partir des années 2000, des textes francophones du Sud. En littérature africaine francophone, cette situation implique la prise en compte, par le discours littéraire, d'un nouvel état du monde dans sa dimension cosmopolite actuelle.

¹ M. Le Bris, « Pour une littérature-monde en français » dans M. Le Bris et J. Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 27-28.

² Il conviendra d'entendre par ce terme, ainsi que l'explique H. Bhabha, une émergence des spécificités culturelles sans hiérarchisation de celles-ci.

Elle induit un décalage de positionnement institutionnel entre les écrivains qui s'en réclament et leurs aînés. Ainsi, se trouvent par exemple malmenées les thèses anticolonialistes chères aux écrivains africains des générations antérieures qui à travers le discours de la négritude entre autres, tentaient d'essentialiser la race noire. Au contraire, la posture de l'écrivain de la littérature-monde vise à montrer l'impossibilité d'articuler une posture de repli identitaire dans un monde de mobilité et de cohabitation inévitable. Le « romancier-monde »¹ privilégie au contraire le délaissement des narrations nationalistes, le déplacement des filiations littéraires et la propension à un intertexte littéraire non pas simplement africain, bien que celui-ci soit présent, mais issu des lettres mondiales sans considération de pays ou de langue. Il tend de même à la revendication du statut d'écrivain tout court plutôt que le cantonnement dans celui d'écrivain africain ou d'écrivain francophone. Enfin, le « romancier-monde » s'attache à la mise en place d'un nouveau rapport entre l'écrivain et la langue française comme l'exprime Le Bris :

Ou bien en effet l'on postule un lien charnel entre la nation et la langue qui en exprime le génie singulier et dans ce cas, en toute rigueur, la francophonie s'avoue comme le dernier avatar du colonialisme, ou bien l'on délie le pacte langue-nation, de sorte que la langue, libérée, devienne l'affaire de tous, en tous lieux².

De ce point de vue, la question de la littérature-monde en français s'inscrit dans une prise en compte, par la littérature, de la société contemporaine et des interrogations qui y naissent. C'est donc un débat post-colonial qui présuppose une redéfinition de l'espace littéraire de langue française. La notion de post-colonial, s'inscrit ici dans la perspective de la distinction graphique opérée par Jean-Marc Moura entre post-colonial, le fait d'être chronologiquement postérieur à la colonisation, et postcolonial pour renvoyer à « des pratiques d'écriture et de lecture intéressées par les phénomènes de domination et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes. »³

¹ Ce terme est proposé par Denise Coussy, *Cent romans-monde*, Paris, Karthala, 2013.

² M. Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », *op. cit.*, pp. 45-46.

³ J. M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 11.

La poétique inspirée par ces nouvelles narrations du monde, dans le cas de la littérature de langue française, se trouve notamment prise en charge par des voix venues du Sud, des écrivains de la nouvelle diaspora dont certains comme Mabanckou, Beyala et Diome connaissent une consécration irrécusable dans la mesure où, en plus des prix littéraires dont ils sont récipiendaires, leurs textes paraissent dans les grandes maisons d'éditions parisiennes comme Gallimard, Le Seuil, Flammarion ou Albin Michel. En outre leur hybridité culturelle permet d'une certaine manière de les arracher à une posture de repli sur une seule culture, pour ouvrir leur discours, selon l'expression de Le Bris, « au dialogue avec les autres cultures. »¹ Ainsi s'explique par exemple l'étendue universaliste des sources intertextuelles chez Mabanckou. Fatou Diome et Calixthe Beyala de même mettent en scène dans leurs textes des espaces de cohabitation où Africains, Maghrébins et Français partagent la même condition sociale. Or, certaines œuvres de ces auteurs racontent une expérience de voyage en Europe ; problématique déjà abordée dans une assez importante production littéraire française et africaine des années 1920-1960, c'est-à-dire d'une période contemporaine des derniers soubresauts de la République coloniale² dans ses disparités entre la volonté de contribuer à un idéal noble et l'impossibilité de contrôler et d'empêcher les débordements qui entachent cette entreprise ; dans les manifestations organisées comme les expositions coloniales ou dans les décisions politiques comme la mise en place d'une Communauté franco-africaine (1958) prélude aux indépendances des colonies. Cette période est aussi contemporaine des œuvres littéraires consacrées à l'Afrique comme *La Randonnée de Samba Diouf* des frères Tharaud, *Koffi, roman vrai d'un Noir* de Gaston Joseph, écrit en réponse³ aux dérives coloniales décriées par *Batouala* (1921) de René Maran. C'est aussi à cette période que paraît *Le Nègre* de Philippe Soupault.

Se pose ainsi la question des rapports parmi les textes qui racontent l'expérience du voyage en France, entre ceux qui sont nés sous la colonisation et ceux qui se déroulent dans le cadre des flux migratoires postcoloniaux ; entre la littérature africaine des pionniers et celle des écrivains du « tout-monde », autre terme mis en place par Edouard

¹ M. Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », *op. cit.*, p. 36.

² N. Bancel et P. Blanchard, *La République coloniale. Essai sur une utopie*, Paris, Albin Michel, 2003.

³ J. C. Blachère, « Du chaînon manquant » dans J. F. Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : Découverte*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 95.

Glissant, un des signataires du manifeste de la littérature-monde. La question se pose également sur l'héritage des défenseurs de la littérature-monde par rapport aux pionniers de la littérature africaine ainsi que l'amplitude de l'écart désormais irréversible entre ces « enfants de la postcolonie »¹, pour reprendre les termes d'Abdourahman A. Waberi, et leurs aînés dont certains sont encore en vie². On s'interrogera enfin sur les modalités de leur insertion dans le champ littéraire de langue française dans la posture que leur démarche d'inscription dans l'espace francophone construit.

Des années 1920 à 1960, le motif du voyage d'un jeune Africain en France ou les tentatives de celui-ci pour gagner la métropole ont donné des œuvres tenues aujourd'hui pour « classiques »³ dans la littérature africaine. Entre autres œuvres nous pouvons citer les romans comme *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo, *Mirages de Paris* (1937) d'Ousmane Socé, *L'Enfant noir* (1953) et *Dramouss* (1966) de Camara Laye, *Le Docker noir* (1956) de Sembène Ousmane, *Un Nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié, *Kocoumbo, l'étudiant noir* (1960) d'Aké Loba, *Chemin d'Europe* (1960) de Ferdinand Oyono ou *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane. Ces romans avaient ainsi mis en place un mode de narration du voyage d'un Africain en France, soit pour des raisons d'études universitaires, soit pour le charme de la métropole, (les mirages de Paris), pour reprendre le titre du roman d'Ousmane Socé. Ces œuvres ont également soulevé les problèmes d'aliénation et de cohabitation auxquels renvoyaient ces déplacements transcontinentaux. Elles ont en outre émergé dans un contexte marqué par la création d'organes de promotion et de de propagande des civilisations nègres. En témoignent les espaces de rencontre interculturelle comme le Bal Nègre ainsi que les rencontres nègres chez les sœurs Nardal. Au nombre de ces instances de promotion et de consécration nous pouvons en outre citer la tenue des deux congrès des écrivains et

¹ A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » dans *Notre Librairie* n° 135, Septembre-Décembre, 1998, pp. 8-15.

² Les écrivains comme Bernard Dadié et Cheikh Hamidou Kane vivent encore les mutations du champ littéraire africain dont ils ont été les initiateurs. On observe par ailleurs le retour à l'écriture de certains écrivains de la première génération. C'est le cas de Cheikh Hamidou Kane, auteur de *L'Aventure ambiguë* en 1961, qui est revenu sur la scène littéraire en 1997 avec son ouvrage intitulé *Les Gardiens du Temple*, paru chez Stock, soit près d'une quarantaine d'années après son premier roman largement salué par la critique.

³ Bernard Mouralis dans *L'Illusion de l'altérité*, op. cit., p. 671, associe la notion de « classique africain » à deux critères : l'inscription du texte dans les programmes scolaires et universitaires et sa consécration par la critique littéraire.

artistes noirs à Paris et à Rome, respectivement en 1956 et en 1959, et dont les actes sont publiés dans les numéros 8–15 de la revue *Présence Africaine*. Ces événements constituent de véritables balises d'une poétique négro-africaine. Au cours de ces deux rencontres, certains des auteurs cités vont prendre la parole pour donner leur vision de ce que doit être le discours littéraire africain au regard des aspirations des peuples nègres en général et ceux d'Afrique singulièrement, mais aussi des discours tenus sur l'Afrique par les textes littéraires du roman colonial et du roman exotique lointain. Citons enfin, dans la même perspective de l'établissement d'un espace d'expression littéraire nègre, la création de *Présence Africaine* en 1947, comme revue mais aussi comme maison d'édition d'avant-garde, et bien avant elle, la parution des revues comme *La revue du monde noir* (1921), *Légitime défense* (1932) et *L'étudiant noir* (1934). Cette première énonciation de voyage souvent délaissée par les travaux critiques récents, a pourtant jeté les bases d'une poétique africaine de la mobilité. Selon Catherine Mazauric, cette première écriture d'immigration,

s'attachait aux différents moments de la confrontation de l'immigré avec la société d'accueil, à ses conditions sociales de vie, à la mise en présence de deux univers culturels et aux adaptations qui en découlaient, aux transformations affectant les différentes générations... et plus généralement à une quête identitaire entre le lieu d'origine et l'espace de séjour¹.

On peut vérifier cette quête identitaire à travers la répartition de la topographie irréductible en un espace africain puis un espace occidental correspondant au parcours de certains personnages de ces premiers textes africains de voyage. Ainsi dans *L'Enfant noir* de Camara Laye par exemple, la majeure partie du roman est consacrée à l'enfance du personnage ; ce petit enfant africain qui peu à peu découvre les valeurs de sa communauté. Entre autres rituels initiatiques, le jeune Laye traverse les épreuves des travaux champêtres² de « la nuit du Kondén Diara »³, puis celle de la circoncision qui l'affranchit définitivement de l'enfance. La sérénité et la lucidité avec lesquelles se raconte cette autobiographie, malgré l'écart de temporalité entre le moment de

¹ C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, 2012, p. 25.

² C. Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, [1953] 2006, pp. 62-76.

³ *Ibid.*, pp. 116-141.

l'énonciation et celui des faits narrés, constituent sans doute une marque d'allégeance à ces traditions africaines que Camara Laye se remémore avec fierté alors même qu'il réside en France. Cette enfance enchantée cède la place, dans bien des romans, à une rude condition d'étranger en France poussant certains personnages aux marges de leur société d'accueil. Ainsi, Fara, le personnage de *Mirages de Paris* de Socé finit son séjour en France par un suicide tandis que Diaw Falla, dans *Le Docker noir* en vient au meurtre puis à l'incarcération. L'auteur de *L'Enfant noir*, lui-même, consacre son troisième roman, *Dramouss*, à cette difficile condition d'étudiant africain en France.

Toutefois, après un fléchissement autour des années 1970, sans doute en conséquence de la fermeture des frontières à l'immigration des travailleurs extra-européens¹ mais aussi par une intériorisation du regard dans l'espace africain indépendant, une deuxième série de textes d'immigration africaine en France émerge autour des années 1980. Sans évoquer de façon explicite les œuvres pionnières, cette immigration construit un discours littéraire en prise avec les débats inhérents à la société de globalisation. La réécriture de l'immigration africaine subsaharienne bénéficie toutefois de l'écho, sur le plan institutionnel, des textes des écritures de l'immigration dont elle est contemporaine, notamment la littérature migrante du Québec et les écrits de la seconde génération de l'immigration maghrébine en France, théorisés par Charles Bonn² et surtout Michel Laronde, créateur du concept « roman beur »³, pour désigner les œuvres issues de la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France. Toutefois, la critique de ces nouvelles œuvres d'immigration ne prend pas suffisamment en compte les rapports d'influence possibles entre les différentes écritures de voyage, principalement en littérature africaine francophone.

¹ Pap Ndiaye, *La Condition noire. Essai sur une minorité française* [Calman-Lévy, 2008], Paris, Gallimard, 2009, p. 201, situe cette fermeture à partir de 1974.

² C. Bonn (dir.), *Littérature des immigrations 1 : Un espace émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995. Puis *Littérature des immigrations 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995.

³ M. Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

De la littérature de l'immigration à la "migritude"

Dans un ouvrage consacré à la problématique de l'immigration dans le roman francophone contemporain, Christiane Albert, bien que reconnaissant la période coloniale comme productrice d'un certain nombre de textes sur l'immigration, intellectuelle ou économique, d'Africains ou de Maghrébins en France, confirme cependant que le thème a connu une plus grande visibilité dans la décennie quatre-vingt à la faveur d'un contexte politique favorable au regroupement familial dans les années soixante-dix, ainsi qu'aux thèses identitaires élaborées par ce que l'on a appelé la "littérature beur", relayées par celles de la littérature de l'immigration africaine. Elle écrit notamment, citant Régine Robin :

Ainsi, depuis ces deux dernières décennies caractérisées par l'émergence dans le champ littéraire francophone des écritures migrantes, l'immigration est devenue un des moteurs narratifs les plus féconds du roman francophone. Il ouvre dans la littérature un espace nomade que l'écrivain québécois Régine Robin définit de la façon suivante : « Espace ni majoritaire, ni minoritaire, ni marginal, inscrivant la permanence de l'autre, de la perte, du manque, de la non-coïncidence, la castration symbolique au cœur même de l'écriture. Un espace où l'on est d'une certaine façon toujours à côté de la plaque, à côté de ses pompes, jamais tout à fait sur le trait sans être pour autant tout à fait en dehors du réel, un espace de jeu qui interroge et déplace. » Et de plus en plus de romanciers vivant eux-mêmes à cheval sur plusieurs langues, plusieurs cultures et plusieurs imaginaires peuplent cet espace de personnages déterritorialisés et font désormais de la confrontation avec la société dans laquelle ils vivent le thème récurrent de leurs récits.¹

Le voyage est ainsi mobilisé pour inscrire de nouveaux rapports dans l'espace littéraire francophone. En effet, la notion de déterritorialisation² implique, du moins en littérature, l'expression d'une culture minoritaire dans une langue majoritaire, mais aussi la difficulté, pour cette littérature, de s'assigner un territoire symbolique. De ce point de vue, les nouvelles écritures de voyage en littérature francophone peuvent tenir lieu de

¹ C. Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 82.

² Le terme est proposé par G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

filon pour articuler un espace littéraire francophone au-delà des littératures française et africaine institutionnalisées. Ainsi, si la langue française, dans les premières écritures de voyage, sert à l'expression d'une culture africaine dont le discours de la négritude représente le terreau, telle ne semble pas être l'intention de la nouvelle littérature africaine de voyage.

Pour Christiane Albert, cette littérature émergente se caractérise par un discours et des pratiques narratives novateurs sur la question de l'immigration. Contrairement à la première génération des écritures de l'immigration africaine francophones, la nouvelle génération apporte certains changements dans le traitement littéraire de ce thème. Entre autres innovations, Christiane Albert relève la fin du mythe du retour, ayant pour corollaire l'effritement ou la disparition de la fixation identitaire qui caractérisait les œuvres de la première génération ; les écrivains de la nouvelle génération préférant inscrire leurs œuvres dans un va-et-vient entre la culture de leur pays d'origine et celle de leur pays d'adoption. Les changements de perspectives apportés par la nouvelle génération tiennent également, selon Christiane Albert, à une sorte d'enrichissement dans la construction des traits structurants du personnage de l'immigré. Bien que l'immigré apparaisse dans les deux générations comme un personnage marginal et confiné dans un espace socialement marqué comme la banlieue ou la prison ; bien que, dans les deux générations, l'immigré puisse se laisser aller à la délinquance ou à la prostitution pour s'arracher à sa chronique indigence, celui de la nouvelle génération se distancie de son ancêtre par une attitude qui affiche l'absence totale d'un sentiment d'attachement à son pays d'origine. Les romanciers de la nouvelle écriture de l'immigration feraient donc l'impasse sur un quelconque sentiment d'ancrage dans une identité foncière. L'innovation de la nouvelle génération, à en croire Christiane Albert, porte enfin sur la modernité narrative des textes, puisque ces nouveaux récits de l'immigration participent d'une écriture de la "démaîtrise", une écriture "du hors-lieu", qui ruine la forme canonique du roman de formation et qui met en scène des personnages ne manifestant plus une sorte d'insécurité linguistique caractéristique des textes de la première génération, mais qui précisément minent la langue française de l'intérieur, d'autant plus que leurs prises de parole greffent, dans le récit, une des variantes du français de France,

la langue de la banlieue ; des sociolectes qui témoignent de l'assomption irrécusable de l'hybridité caractéristique de la France contemporaine.

Jacques Chevrier, dans un ouvrage récent parle de la "migrITUDE" pour catégoriser cette littérature émergente :

Les romans d'apprentissage des années 60, qu'il s'agisse du récit emblématique de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, ou bien de la chronique ironique de Bernard Dadié, *Un Nègre à Paris*, nous avaient familiarisés avec le motif récurrent de la confrontation entre l'Afrique et l'Europe. Mais pour les personnages mis en scène dans ces œuvres pionnières il s'agissait avant tout d'une expérience de courte durée, généralement valorisée par l'acquisition d'un diplôme prestigieux ou d'une qualification enviée, aux termes desquelles se profilait un retour au pays natal qui n'impliquait aucun reniement des origines [...]. C'est à ce système binaire de valeurs – sagesse et spiritualité africaines d'un côté, rationalité et efficacité occidentales de l'autre – que paraît mettre un terme une nouvelle génération d'écrivains et d'écrivaines, que l'un d'entre eux, le Djiboutien Abdourahman Wabéri qualifiait récemment « d'enfants de la post-colonie », et au nombre desquels on rangera Calixthe Beyala, Daniel Biyaoula, Alain Mabanckou, Bessora, Sami Tchak ou Fatou Diome, cette liste ne prétendant évidemment pas à l'exhaustivité. Toutes et tous, à des degrés divers, et selon une géométrie variable, ont fait le choix de vivre en France – un pays dont ils possèdent le passeport – et s'il est malgré tout logique de les considérer comme des écrivains africains (encore que...), il est bien évident que leur discours se trouve décalé, décentré, dans une mesure où ils se trouvent placés en position d'expatriés par rapport à un continent qu'ils ont quitté (volontairement ou non), que peut-être ils n'ont pas connu sinon par ouï-dire, et que, d'autre part leur volonté de s'intégrer à la société française est manifeste, même si cette société n'a pas encore pris la juste mesure de la diversité ethnique, religieuse et culturelle dont elle est désormais tissée. À l'époque héroïque de la négritude, exaltant sous la houlette du poète-président Léopold Senghor les valeurs des civilisations noires, a donc succédé un autre temps, le temps de la "migrITUDE", un néologisme qui veut signifier que l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a plus grand-chose à avoir avec les préoccupations de leurs aînés.¹

Ce critique souligne également, du point de vue de l'inscription dans l'espace littéraire, le décalage entre ces écrivains de la nouvelle diaspora et leurs prédécesseurs. Il met surtout en évidence le contexte dans lequel les romanciers de la nouvelle génération énoncent leurs œuvres, puisqu'ils vivent presque tous en situation d'exil par rapport à leur pays d'origine et donc aux institutions littéraires nationales de leurs pays respectifs. Cette écriture novatrice et résolument en décalage par rapport au roman africain

¹ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., pp. 159-160.

canonique est aussi évoquée par Papa Samba Diop dans un article intitulé « Le roman francophone des années 2000. Les cadets de la post-indépendance » où il est question de faire l'inventaire des éléments caractéristiques du roman des écrivains cités par Chevrier ainsi que leurs émules. Pour Papa Samba Diop, « le roman subsaharien moderne n'est plus bâti sur un socle unique de connaissances africaines. Il lui arrive de revendiquer des mythologies d'obédiences diverses, quand ce n'est pas Beckett, Blanchot ou Derrida comme de possibles poéticiens de ses configurations nouvelles. »¹ Au nombre des écarts majeurs, ce critique relève la distanciation de l'idéologie de la référence-révérance à l'endroit d'une Afrique mythique, un regard très critique sur l'Afrique ; les récits adoptant quelquefois la forme d'une chronique du fait politique et social où les destinées individuelles sont imbriquées dans le tourbillon des idéologies nationalistes, la récurrence du récit de l'immigration Nord-Sud, l'intertextualité déclarée des sources occidentales, l'insertion du mythe dans le roman et surtout l'affirmation d'un universalisme littéraire. Cette constatation de Papa Samba Diop trouve un répondant dans la posture de certains écrivains de cette nouvelle génération comme Alain Mabanckou, qui affirment leur distanciation par rapport aux espaces littéraires établis et revendiquent plutôt leur indépendance de créateur. Ainsi, dans son article intitulé « Le chant de l'oiseau migrateur », Mabanckou en appelle à un universalisme sur fond de fratrie littéraire de langue française :

Eh bien, il s'agit de rappeler que le monde bouge, que les cultures se croisent, que l'heure est à l'inventaire de nos propres connaissances, et surtout à l'inévitable interrogation qui ne cessera de nous hanter, de nous obnubiler tant que nous ne nous serons pas prononcés : qu'apportons-nous au monde, ou que devrions-nous apporter au monde, nous autres écrivains qui avons en partage la langue française ? La réponse à cette question traduira notre posture à venir. Y répondre, c'est entamer l'édification d'une forteresse. S'y dérober, c'est continuer à entendre la chronique annoncée de notre défaite devant le grandement du monde... La fratrie littéraire se nourrit de plus en plus de la *disparité* [...] La littérature-monde en langue française est la reconnaissance et la prise de conscience de notre apport à l'intelligence humaine avec cet outil qu'est la langue française, cet outil que beaucoup ont hérité de manière conflictuelle, d'autres par choix, d'autres encore parce que leurs ancêtres étaient des Gaulois – mais faut-il passer notre existence à accuser le passé ou à bâtir

¹ P.S. Diop, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance » dans *Notre librairie. Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan indien*, n°166, juillet-septembre 2007, p. 14.

un avenir ? Notre tâche est de suivre la marche de cette littérature-monde en langue française, de tracer sommairement ses contours, de la regarder dans un ensemble plus étendu, plus éclaté, plus bruyant, c'est-à-dire *le monde*.¹

C'est en fait à la mise en place d'un nouvel espace littéraire, à « la rencontre et la mise en adéquation d'un espace collectif d'énonciation et d'un espace collectif de réception »² en phase avec les discours sociaux actuels que tendent les écritures qui s'inscrivent dans la posture ici décrite par Mabanckou, qui, il faut le rappeler est une vision sans frontière du discours littéraire. Mais ce besoin d'universalité par le biais de la langue française est-il pour autant différent des élans de l'universalisme qui se ressentaient du discours de Senghor à l'époque de la négritude³ ? Quelle différence fondamentale peut-on établir entre cette forteresse que Mabanckou appelle de tous ses vœux et le rêve d'une francophonie en tant qu'espace de concertation qu'évoquait Senghor ?

Le mouvement de la littérature-monde, tribune d'expression de nombreux écrivains africains voyageurs, apparaît d'abord comme un corollaire de la rencontre entre le festival breton "Etonnants voyageurs" et le continent africain.⁴ Il rassemble un ensemble d'auteurs et d'œuvres critiques à l'égard d'une conception de la francophonie,

¹ A. Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur » dans M. Le Bris et J. Rouaud, *Pour une littérature-monde*, op. cit., pp.55-66.

² X. Garnier, « La littérature et son espace de vie », dans X. Garnier et P. Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 28.

³ L. S. Senghor, *Liberté III. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Le Seuil, 1977. Notamment la partie intitulée « La francophonie comme contribution à la civilisation de l'universel », pp.183-194, où dans une allocution prononcée à Kinshasa, Senghor envisageait la francophonie comme un espace de partage culturel où la langue française sert « d'appoint » au patrimoine culturel des pays l'ayant en partage.

⁴ Elsa Schifano, *L'Édition africaine en France. Portraits*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 183-186. Elle démontre, en effet, que c'est grâce à l'effort conjoint de Michel Le Bris, d'Yves de la Croix (autrefois directeur du Centre Culturel français de Bamako) et de Moussa Konaté (écrivain et éditeur malien) que se tient le premier festival de Bamako qui vise, entre autres, à rendre visible « l'effervescence » du continent africain dans le domaine de la création littéraire. Cette rencontre, la cinquième après celles de Saint-Malo, Missoula, Sarajevo et Dublin, mobilise une grande participation d'écrivains africains francophones et anglophones. En 2001, le festival de Bamako, en plus d'avoir eu le mérite d'inciter de nombreuses initiatives, en France, par rapport aux créations culturelles africaines, constitue le terreau des discours qui traversent les affirmations des signataires du manifeste « Pour une littérature-monde ». Lors de ce festival, Abdourahman A. Waberi par exemple plaide pour une littérature exemptée de tout complexe par rapport à la France ainsi que le droit, pour l'écrivain, d'être soi-même plutôt que de limiter sa mission à parler pour le continent. Par ailleurs, Michel Le Bris, s'attaquant à la relation institutionnelle entre la France et l'espace littéraire francophone, affirme : « Ces expériences, ces réflexions nouvelles sur la littérature, ces prises de parole nous interpellent sur la question même de la langue, de la culture française, de la francophonie, de l'identité et de l'universalité, revendiquée à travers des identités singulières. », p. 184.

initiée par Senghor, qui inscrivait l'écrivain francophone comme un zélateur d'une langue française enracinée dans son pacte avec la nation. Cette conception qui repose sur une relation de subordination des productions littéraires francophones envers le centre parisien pose l'œuvre de l'écrivain francophone comme un suppôt des belles-lettres françaises, une sorte de « littérature mineure »¹, visant non pas la création mais l'enrichissement de la langue française prétendument concurrencée par l'anglais. Cette vision des rapports en francophonie est celle que Waberi critique dans une anecdote où Senghor est pris à partie :

Il me souvient du temps où j'étais étudiant à l'université de Caen, d'avoir entendu un Senghor lyrique gesticulant et décrivant les écrivains francophones, devant un parterre d'étudiants français et africains, comme les fantassins de la langue française, les preux chevaliers qui allaient conquérir des espaces perdus ou en acquérir d'autres.²

Le mouvement de la littérature-monde vise, de ce point de vue, à délier la langue française de sa relation étroite à la nation, de ce que Waberi, en référence à Michel Foucault dénomme « le narcissisme monoglotte des Français »³ pour en faire un espace indivis où résonnent des expériences sans frontières ; de poser la littérature française de France « comme un îlot qui bruit, psalmodie et crée en français au milieu d'un archipel de langue française. »⁴ En définitive, cette littérature émergente pose un problème à l'historiographie littéraire. Elle récusé le repli sur une identité et conteste l'hégémonie du centre parisien dans le champ littéraire. Elle soulève notamment la question de la situation de ce corpus ainsi que des écrivains qui le produisent dans l'espace littéraire de langue française. Dans le cadre de la littérature d'Afrique subsaharienne, les écrivains qui s'inscrivent dans la démarche prônée par le mouvement de la littérature-monde se présentent avant tout comme des expatriés, qui, de leur exil, racontent une certaine Afrique. Par ailleurs, leurs œuvres, celles notamment qui racontent une expérience

¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

² A. Waberi, « Écrivains en position d'entraver » dans M. Le Bris et J. Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 68.

³ *Ibid.*, p. 74

⁴ *Ibid.*, p. 72.

d'immigration en France, constituent une production littéraire au « second degré » ou une production de « textes dérivés »¹, dans le sens où l'entend Gérard Genette. Elles se présentent en relation de transtextualité par rapport au corpus des textes de l'immigration de la première génération. Sur la scène des littératures de langue française au sens large, ces textes entretiennent également des similitudes de construction des *topoi* narratifs avec des textes comme *Désert* de Le Clézio et *La Goutte d'or* de M. Tournier, *Eldorado* de Laurent Gaudé ou *Samba pour la France* de Delphine Coulin. C'est pourquoi nous nous fonderons sur les remarques des critiques mentionnés, sur les constructions diégétiques mises en place dans ces nouveaux textes de l'immigration africaine ainsi que sur les différents éléments formels de la textualité qui les rapprochent et qui les démarquent des textes de l'immigration africaine des années 1930 à 1960. Ainsi, si l'on envisage les œuvres de la nouvelle diaspora africaine en France comme le signe d'un nouveau rapport à l'Afrique, peut-on soutenir que le corpus des premières écritures africaines de voyage a suffisamment été pris en charge par le discours critique en tant qu'expérience de la mobilité transfrontalière contextualisée ? Si d'autre part, les pratiques d'écriture de ces « enfants de la postcolonie » induisent des procédés absents dans la littérature de la négritude, est-ce à cette négritude que la "migrITUDE" succède immédiatement ? Comment peut-on penser, en termes de continuités thématiques et formelles, la production littéraire des années qui séparent les deux générations des textes d'immigration ? Si enfin on pose l'énonciation littéraire, dans la perspective des avancées récentes de l'analyse du discours, comme « le pivot de la relation entre la langue et le monde »², en somme une captation des débats qui traversent l'espace social de production et de circulation des œuvres, l'émergence d'une nouvelle conscience diasporique en littérature africaine ne participe-t-elle pas d'une contextualisation du sens des œuvres en rapport avec leur énonciation plutôt que d'une intentionnelle volonté assumée de démarcation des écrivains afro-français à l'égard des préoccupations de leurs aînés ? Enfin, le mouvement de la littérature-monde dans lequel s'inscrivent les écrivains diasporiques ne nécessite-t-il pas une interrogation sur les conséquences institutionnelles inhérentes à ce décentrement ? Quel effet les nouvelles catégories littéraires comme la "migrITUDE" induisent-elles sur les

¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p.12.

² P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p.228.

prix littéraires et les circuits de diffusion du texte de l'écrivain délocalisé ? L'écrivain diasporique dont les œuvres portent la marque d'une hybridité culturelle et paraissent dans les grandes maisons d'édition françaises aspire-t-il pour autant à être catalogué comme un écrivain français ?

La question de l'énonciation

De nombreuses approches critiques ont été appliquées au corpus littéraire africain francophone. Locha Meteso déplorait¹, en 1986, que dans cette prise en compte du fait littéraire africain, l'attention des critiques soit très peu accordée à la destination de l'œuvre littéraire, à son lecteur, au profit des démarches critiques qui mettent au premier plan de leurs préoccupations les œuvres et les auteurs. Cette constatation rejoint les préoccupations des participants au colloque tenu à Cerisy en 2002 qui remarquaient la persistance, dans les schémas traditionnels de l'appréhension d'une œuvre littéraire, d'un antagonisme, hérité de l'époque romantique, et dont Proust se fait le propagandiste dans son *Contre Sainte-Beuve* ; celui entre les approches du texte et celles de son contexte. C'est dans la perspective d'un dépassement de ce couple texte/contexte, intérieur/extérieur de l'œuvre que s'est inscrit ce colloque. Aussi les contributions ont-elles suggéré des concepts et des voies d'appréhension du discours littéraire dont l'ouvrage publié après le colloque et intitulé *L'Analyse du discours dans les études littéraires*², rassemble les principales lignes de force. Dominique Maingueneau par exemple, en guise d'ouverture à ces assises, affirme :

Dans l'espace esthétique ouvert par le romantisme et jusqu'aux années 1960, l'unique objet d'étude était l'auteur, directement ou indirectement. Directement quand on étudiait sa vie ; indirectement quand on étudiait le « contexte » de sa création. Et quand on procédait à une analyse stylistique, c'était pour y lire sa « vision du monde ». Avec le structuralisme, l'investigation a pris le texte pour centre. En raisonnant en termes de *discours* littéraire, on s'efforce de sortir du fantasme de l'œuvre *en soi*, dans sa double acception d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice. Pour qu'il y ait énonciation littéraire, il ne suffit

¹ L. Meteso, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986.

² R. Amosy et D. Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

pas de mettre en relation une âme avec une autre : le statut même de ces « âmes » varie avec les institutions de parole historiquement définies qui les rendent possibles. Sortir de l'œuvre « en soi », c'est d'abord restituer les œuvres à l'espace qui les rend possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées.¹

Placer notre étude dans la perspective de l'énonciation littéraire revient à l'inscrire dans l'esprit des orientations initiées dans cet ouvrage. En effet, parler d'énonciation revient à problématiser sur le rapport entre linguistique et littérature. Le concept lui-même est souvent attribué à Emile Benveniste qui le définit dans ses *Problèmes de linguistique générale* comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. »² En énonçant cette définition, Benveniste envisage de sortir d'une conception de la langue cantonnée dans un type de fonctionnement défini du seul point de vue de « la nomenclature morphologique et grammaticale »³, consistant à corréler « les variations morphologiques et les latitudes combinatoires des signes »⁴ ; ce qui, selon cet auteur, ne correspond pas aux conditions d'emploi de la langue qu'implique le phénomène de l'énonciation. Celle-ci est un acte de mobilisation de la langue par un locuteur qui entend exprimer un certain rapport au monde ; acte qui consiste précisément à convertir la langue en un discours qui produise du sens. L'énonciation, dans la conception qu'en donne Benveniste, implique à la fois un acte, une situation de réalisation de cet acte et les instruments de cet accomplissement. L'événement qu'induit l'acte d'énonciation permet ainsi de repérer les marqueurs de l'interlocution que sont l'énonciateur et le co-énonciateur, les coordonnées spatio-temporelles qui procèdent de cet événement ainsi que les marqueurs linguistiques de modalisation, ceux notamment qui s'associent à l'attitude de l'énonciateur envers ce qu'il énonce. Comme on peut le constater, l'énonciation chez Benveniste se pose encore en termes trop linguistiques. Elle vise notamment à rendre visibles les signes linguistiques qui ne peuvent prendre toute leur signification que dans une situation d'énonciation et non dans ce que cet auteur

¹ D. Maingueneau, « Un tournant dans les études littéraires » dans R. Amossy et D. Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, op. cit., p. 23.

² E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Idem.*

appelle « l'usage cognitif de la langue »¹. L'énonciation permet ainsi le repérage des marqueurs de la *deixis* et de la modalisation qui permettent de distinguer les deux systèmes énonciatifs mis en place par Benveniste, à savoir le récit, coupé de la situation d'énonciation et le discours, ancré dans cette situation.

Toutefois, en articulant la langue sur le discours en tant que communication, la théorie de l'énonciation a ouvert des perspectives nouvelles à l'analyse du discours littéraire.² Ces nouvelles perspectives qui constituent le cadre méthodologique de notre recherche s'associent, en plus des théories de l'énonciation, à l'apport des travaux de linguistique textuelle et aux courants de la pragmatique. En France, ce sont surtout les ouvrages de Dominique Maingueneau sur la littérature comme « discours constituant » qui formalisent cette nouvelle tendance de l'appréhension du fait littéraire. En effet, dans un article paru en 1995 dans la revue *Langages*³, Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta soutiennent que dans tout espace social, certains types de discours prétendent à un rôle fondateur. Ce sont ces discours que Maingueneau et Cossutta désignent sous le concept de « discours constituants » et au nombre desquels figurent, entre autres, le discours scientifique, le discours philosophique, le discours juridique, le discours religieux et le discours littéraire. Ils incarnent en quelque sorte le siège de l'autorité, « l'archéion » de l'espace social dont ils procèdent : « L'archéion associe ainsi intimement le travail de fondation dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un corps d'énonciateurs consacrés et une élaboration de la mémoire. »⁴

Inscrire le discours littéraire dans cette perspective revient à concevoir l'énonciation littéraire comme partie prenante du monde qui la rend possible mais aussi comme un discours susceptible de réactualisation. Cela revient également à considérer la modalité générique, non comme un simple moyen de transmission, mais précisément

¹ E. Benveniste, *op. cit.*, p. 84. L'auteur désigne par ce terme les éléments linguistiques qui ont un statut plein et permanent et les différencie de ceux qui ne signifient que dans l'événement que constitue l'énonciation, dans la situation qu'induit cet événement.

² Rappelons que de nombreuses approches théoriques se réclament de la théorie de l'énonciation. Entre autres courants, nous pouvons citer ceux sur les actes de langage, inspirés par les travaux de John Austin sur les énoncés performatifs et ceux de John Searle ; les travaux de linguistique textuelle inspirés par Jean-Michel Adam et fondés sur la typologie des textes ou encore les travaux de Laurent Danon-Boileau axés sur l'intrication entre la linguistique et la psychanalyse à partir de la notion d'énonciation.

³ D. Maingueneau et F. Cossutta, « L'analyse des discours constituants », dans *Langages*, 29^e année, n° 117, 1995, pp. 112-125.

⁴ *Ibid.*, p.113.

comme partie prenante de cette énonciation. Les discours constitutants s'articulent ainsi sur les communautés discursives, ces « réseaux institutionnels spécifiques », entre ceux qui produisent le discours et ceux qui les gèrent ; dans le cadre de la littérature entre les auteurs et les autres acteurs du champ. Maingueneau et Cossutta attachent ainsi trois registres à cette dimension spéculaire des discours constitutants, un investissement scénographique, un investissement dans le code langagier ainsi qu'un investissement imaginaire qui gère le rapport de vocalité entre le discours et sa source énonciative. Notre étude s'inscrit ainsi dans cette nouvelle perspective mise en place par l'école française d'analyse du discours. Il faudra ainsi entendre par les termes d'énonciation et de transtextualité la scène d'émergence d'un discours de voyage en littérature africaine francophone, les modalités d'énonciation¹ et de réemploi qu'engendre cette émergence ainsi que les types de paratopies², de positionnements institutionnels que ces énonciations inscrivent. Il s'agira donc de prendre en charge toute la dimension sociale du discours littéraire africain de voyage dans une approche inspirée de la sociologie du fait littéraire où le contexte, entendu comme « représentations, doxa ou savoirs partagés »³ inhérents à un moment de l'histoire, intègre le dispositif d'énonciation que mobilise l'œuvre littéraire. En outre, parler de la transtextualité ouvre notre analyse à une perspective comparatiste. Cette notion introduite par Genette, implique, dans le cadre de notre étude, la prise en compte des différentes variations et modalités de mise en intrigue et de mise en discours d'une matrice textuelle que l'on peut dénommer le roman africain de l'immigration ou de l'émigration ou « de voyage en France », bien que dans les faits nous ne disposions pas d'une œuvre pouvant prétendre à ce statut de modèle d'une telle catégorie générique. Il faudrait ainsi comprendre la comparaison ici non seulement comme la mise en lumière des filiations entre des textes produits avant et ceux de la nouvelle diaspora, mais aussi comme une prise en compte de la singularité de chaque acte

¹ Dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op.cit.*, p. 515, la notion de scène d'énonciation s'associe au fait que l'énonciation se produit dans un espace institué, déterminé par un genre.

² La notion de paratopie a été mise en place par Dominique Maingueneau dans son ouvrage *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain et société*, Paris, Dunod, 1993, pp. 27-29. Elle renvoie à la relation complexe d'inscription d'un producteur de discours constituant dans l'espace social et dans le champ. C'est une sorte d'impossible appartenance nécessaire à engager un acte d'énonciation.

³ R. Amossy, « La dimension sociale du discours littéraire. L'analyse du discours et le projet sociocritique » dans R. Amossy et D. Maingueneau (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, *op.cit.*, pp. 63-73.

d'énonciation, dans le contexte qui est le sien, autour d'une même thématique, celle de la mobilité d'un personnage africain francophone en France. Le travail de comparaison dans notre étude vise, de ce point de vue, à articuler chaque texte du corpus sur ce que nous pouvons appeler après Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « les forces centripètes de la textualité » et « les forces centrifuges de la transtextualité »¹, puisque ces auteurs soutiennent : « Pour qu'un effet de texte soit produit et ressenti à la lecture, il faut certes que des forces centripètes assurent la cohésion du texte en question, mais tous les textes – et surtout les textes littéraires – sont également travaillés par les forces centrifuges de la polysémie et de l'intertextualité. »² Par ailleurs, la problématique dans laquelle s'inscrit notre recherche nécessite une prise en compte significative du rapport historique entre les deux espaces délimitant le parcours de personnages voyageurs, à savoir la France et ses anciennes colonies d'Afrique. Ce rapport à l'histoire ouvre sur des perspectives d'analyse dont les théories postcoloniales ont forgé les concepts. Nous recourons également à certains de ces outils pour étayer notre démonstration.

Entre deux générations

Cette étude prend en compte deux générations d'écritures du roman africain francophone où le thème de l'immigration ou celui du voyage en France occupe une place majeure des intrigues romanesques.

La première période s'étend des années 1930 où paraît le roman *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé, jusqu'au tournant des indépendances africaines. Cette époque marquée par la question du développement de l'Afrique a mis en place un réseau de discours sociaux et des débats que la littérature a pris à son compte. La question notamment du sens à donner au rapport de l'Africain et des savoirs issus de la rencontre avec l'Occident a permis l'émergence d'une écriture de voyage. Cette production fut l'œuvre notamment d'auteurs dont la situation d'appartenance à l'espace littéraire et social, c'est-à-dire la

¹ J.-M. Adam et U. Heidmann, « Discursivité et (trans)textualité : la comparaison pour méthode. L'exemple du conte » dans J.-M. Adam et U. Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine Érudition, 2005, pp. 29-49.

² *Ibid.*, p.40.

paratopie pour reprendre le concept proposé par Maingueneau, tient à la difficulté de concilier les rôles qui leur étaient échus, à la fois hommes de culture et cicérones de la masse africaine illettrée, mais également principaux interlocuteurs des lettres africaines naissantes dans le champ littéraire de langue française. Nous analyserons ainsi l'énonciation littéraire dans les textes *Mirages de Paris* (1937) d'Ousmane Socé, *Le Docker noir* (1956) de Sembène Ousmane, *Un Nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié, *Chemin d'Europe* (1960) de Ferdinand Oyono, *Kocoumbo, l'étudiant noir* (1960) d'Aké Loba, *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane et *Dramouss* (1966) de Camara Laye. Chacun de ces textes aborde dans une énonciation singulière la question du voyage d'un Africain en France. Ainsi, les premiers textes, ceux de Socé, de Sembène Ousmane et de Bernard Dadié évoquent le séjour d'un personnage en France pour des raisons d'aventure ou de simple découverte tandis que les romans publiés au tournant des années 60 mettent en place un personnage d'étudiant en situation d'apprentissage en France.

De façon très résumée, le roman *Mirages de Paris* relate l'histoire de Fara, un jeune Sénégalais d'une vingtaine d'années, qui part en France pour assister à l'Exposition coloniale de Vincennes. Il tombe amoureux de Jacqueline Bourciez, une fille de bonne famille française, avant d'en être le veuf et de se suicider dans les eaux de la Seine. *Le Docker noir* quant à lui, met en scène un jeune Sénégalais, Diaw Falla, qui travaille comme docker au port de Marseille et réserve ses nuits à l'écriture. Il vient de mettre la dernière main à un manuscrit qu'il peine à faire publier et se confie à une dame de lettres, Ginette Tontisane. Mais celle-ci subtilise le manuscrit et signe le livre de son nom. Elle est rudoyée à mort par le jeune Africain qui est à son tour condamné à la prison après un procès inéquitable. Bernard Dadié, dans son roman *Un Nègre à Paris*, adopte plutôt le registre épistolaire. Son roman évoque le témoignage sous forme de compte rendu de voyage d'un narrateur autodiégétique, Tanhoé Bertin, qui écrit une lettre à un destinataire anonyme resté en Afrique pour lui raconter son séjour de deux semaines à Paris ; séjour qui coïncide avec la date commémorative du 14 juillet. Les autres romans de cette première écriture de voyage s'attachent à la relation de voyage de trois étudiants Kocoumbo, Samba Diallo et Fatoman, héros respectifs des romans d'Aké Loba, de Cheikh Hamidou Kane et de Camara Laye, dont le séjour en France s'apparente à une

initiation à la vie adulte. Le roman *Chemin d'Europe* par contre mérite d'être lu, non comme un roman de voyage, mais plutôt comme le roman d'une aspiration au voyage en France, puisque le héros mis en scène, Aki Barnabas, ne réussit pas à réaliser son rêve de voyage tout au long de l'intrigue.

Cette première série de romans d'immigration connaît cependant un fléchissement pendant la première décennie des indépendances africaines. Il a fallu attendre les années quatre-vingts pour que la problématique de voyage domine à nouveau la thématique du roman africain francophone.

La seconde période qui a vu émerger la scène de voyage d'un Africain en France dans le discours littéraire de l'Afrique francophone est celle que l'historiographie considère comme celle des "enfants de la postcolonie" ou celle de "la migitude". C'est de loin la plus prolifique par le nombre d'écrivains et d'œuvres portant sur le voyage en France. Aussi avons-nous limité notre corpus aux œuvres les plus représentatives étant donné l'aura qui entoure leurs auteurs dans le champ littéraire. Entre autres œuvres nous analyserons les romans *L'Impasse* (1996) et *Agonies* (1998) de Daniel Biyaoula, *Bleu-Blanc-Rouge* (1998) et *Verre cassé* (2005) d'Alain Mabanckou, *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) et *Ketala* (2006) de Fatou Diome, *Assèze l'Africaine* (1994) ainsi que *Les Honneurs perdus* (1996) de Calixthe Beyala.

Les romans de Biyaoula évoquent les expériences traumatiques qui découlent de voyages de personnages congolais en France. Ainsi, dans son premier roman, *L'Impasse*, publié en 1996 chez Présence Africaine, Daniel Biyaoula met en scène l'expérience bouleversante de Joseph Gakatuka. Après un séjour de plus d'une quinzaine d'années en France, cet immigré décide d'aller rendre visite à ses parents à Brazza. Cette entreprise pourtant louable tourne au tragique. Dès son arrivée à destination, son frère aîné, Samuel, reproche à Joseph sa mise débraillée. Tous ses choix sont désavoués. Il lui faut, au nom d'un idéal que revêt le statut de "Parisien" donner le change, revêtir des costumes pour ainsi "honorer" sa famille congolaise. De retour en France, Joseph quitte sa compagne blanche, Sabine, et développe des troubles de personnalité. Il séjourne dans un hôpital psychiatrique. Après cette psychose, le personnage se rétablit mais commence à grossir et à blanchir sa peau comme ses compatriotes ou les Africains qui sont "dans le coup". Cette

expérience de l'immigration et des meurtrissures qui en résultent est également la toile de fond du deuxième roman de Biyaoula.

Publié en 1998 chez Présence Africaine, *Agonies* se construit sur fond d'une vie mouvementée de la banlieue parisienne que le narrateur masque sous le toponyme de Parquerville, un mot-valise qui présente bien la ghettoïsation dans laquelle se trouvent les personnages mis en scène. Dans cet univers excentré, deux couples tissent un amour que leur entourage trouve répréhensible. D'un côté, Maud est amoureuse de Guy Marotin, un garçon blanc de son lycée et de l'autre, Gislaine Youla est amoureuse d'un autre Congolais, mais d'une ethnie différente de la sienne. Ces relations déclenchent confusions et malentendus et finissent par le meurtre de Gislaine et de son ami Nsamu. *Agonies* pose un véritable problème de la communauté africaine en France. Il révèle les différents types d'ostracismes que masque le terme trop accommodant et plutôt trompeur de la communauté africaine.

Dans le même sillage que les romans de Daniel Biyaoula, le premier roman d'Alain Mabanckou se construit aussi sur fond d'un récit d'immigration en France. Publié chez Présence Africaine en 1998, *Bleu-Blanc-Rouge* relate l'histoire de Massala Massala. Fasciné par l'exubérance de Charles Moki à chacun de ses retours au pays, Massala Massala décide de se rendre en France d'abord pour se faire une place dans le monde, ensuite pour soulager les souffrances de ses parents. Après de nombreuses tractations, il réussit à obtenir un visa de court séjour. À son arrivée en France, le tableau se présente de manière bien triste. Les conditions d'hébergement contrastent avec le luxe insolent de Paris. Pour subsister, il se livre à une activité illicite, la vente de titres de transport. Il est pris par les policiers et renvoyé à la case départ.

Le second roman de cet écrivain retenu dans notre corpus, *Verre cassé*, n'est pas à proprement parler un roman où le thème de l'immigration est placé au premier plan. Toutefois, ce texte, qui est du reste traversé par plusieurs micro-récits dont un récit d'immigration, en raison de son écriture novatrice est d'une grande importance dans l'analyse du positionnement institutionnel de ces écrivains de la nouvelle diaspora africaine. Paru en 2005 aux éditions du Seuil, ce récit éponyme se construit sur fond de mise en abyme ; sur le motif d'un narrateur qui projette d'écrire un livre dont le contenu renvoie au récit dans lequel ce narrateur lui-même est un actant. *Verre Cassé* est donc ce

personnage marginal, puisqu'ivrogne et banni par sa belle-famille ainsi que par son épouse Angélique, qu'il préfère appeler Diabolique. Pourtant ce personnage est très important dans l'espace du bar qui sert de cadre spatial à l'intrigue. En effet, le propriétaire du bar "Le crédit a voyagé" a remis à Verre Cassé un cahier afin qu'il y écrive les moindres faits quotidiens de son établissement et des clients qui le fréquentent. Au nombre de ces récits figure celui de L'Imprimeur, un personnage ayant autrefois émigré en France et renvoyé à son pays après un séjour dans un asile d'aliénés, puis un divorce qu'il n'arrive pas à assumer.

Les écritures de la nouvelle diaspora africaine en France sont également marquées par des voix féminines dont celle de Fatou Diome et de Calixthe Beyala. Ainsi, dans son premier roman *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome met en scène une relation sur fond de malentendu entre Salie, une femme écrivain installée en France et son demi-frère cadet Madické, passionné de football et fervent supporter de l'équipe italienne AC Milan. Mais la plus profonde aspiration de Madické est de se rendre en France où vraisemblablement ont réussi tous les notables de son pays. Des simples citoyens, comme le propriétaire de la seule télévision du village, aux hauts responsables politiques, tous ceux qui font désormais partie des bienheureux de la fortune, aux yeux de Madické, ont dû séjourner en France. Il compte sur l'aide de sa sœur pour réaliser son rêve. Mais la France, dans sa réalité, est bien différente de la représentation chimérique que Madické s'en fait. En prise directe avec la réalité de la vie en France, Salie s'évertue à faire changer d'avis à son frère cadet.

Dans son deuxième roman, *Kétala*, paru chez Flammarion, Fatou Diome donne la parole aux objets inanimés. Le roman retrace, par récits interposés, tenus par les meubles de son appartement, l'itinéraire de Mémoria. Partie en France avec son époux Makhou, l'héroïne vit un cauchemar après son divorce. Abandonnée à son triste sort, Mémoria se prostitue et contracte le virus du sida avant de rentrer au Sénégal pour finir ses jours, reniée par ses parents qui l'accusent d'avoir mené une vie dissolue en France.

L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala met également en scène des personnages féminins immigrés. Ainsi, dans *Assèze l'Africaine*, publié en 1994 chez Albin Michel, Calixthe Beyala retrace l'itinéraire tumultueux d'Assèze, une femme africaine, née au village, très loin de la "civilisation." Progressivement, l'itinéraire de ce personnage va

l'amener en ville d'abord, puis en France. Ainsi, Assèze part du village pour Douala, où elle est scolarisée sans succès. Elle vit par ailleurs un voisinage conflictuel avec Sorraya, la fille légitime de son tuteur. Mais l'héroïne ne désarme pas. Le tableau de la ville africaine s'assombrit. Des émeutes éclatent. Awono, son tuteur, meurt. Assèze et Sorraya se retrouvent en France. Sorraya meurt ; Assèze lui survit et se marie avec l'ex-conjoint de Sorraya.

Dans *Les Honneurs perdus*, Calixthe Beyala, comme dans le précédent roman, met en scène deux protagonistes. D'un côté Saïda Bénérafa, de l'autre Ngaremba, la « Nègresse-princesse-et-dignitaire » de Belleville. Après une enfance camerounaise marquée par la misère, la haine paternelle et les faits divers du voisinage qui tournent presque toujours au spectacle, Saïda se rend en France. Deux ans après son arrivée, elle est mise à la porte par son hôtesse, la cousine Aziza. Dans la rue, elle rencontre Marcel Pignon Marcel, un ancien travailleur dans une fabrique de lunettes et de montres devenu clochard à la suite d'un divorce. Grâce à Marcel Pignon Marcel et à ses relations, Saïda se fait embaucher chez Ngaremba, une Sénégalaise qui après de brillantes études secondaires « s'était installée comme écrivain public au service de la communauté immigrée de Belleville ». Engagée pour faire les travaux ménagers et assurer la garde de Loulouze, la fille métisse de Ngaremba, Saïda, devient le témoin de premier plan de la déchéance de sa consœur et employeuse jusqu'au suicide de celle-ci.

Le corpus ainsi mis en place, bien que très étendu, est loin d'être représentatif de toute la production littéraire francophone relative à l'immigration. À ces textes il faudra ajouter les œuvres aussi remarquables que celles de Nathalie Etoké, Marie Ndiaye, Léonora Miano, Bessora, Sami Tchak, Kossi Efoui, Jean-Roger Essomba et d'autres textes encore auxquels nous nous référerons occasionnellement. Le recours à des œuvres des deux périodes s'explique par des raisons de visibilité du discours africain de voyage, auquel l'historiographie ne semble pas encore s'intéresser dans la description du corpus littéraire africain francophone. Ainsi, à travers la première génération de romans d'immigration, nous esquissons le rappel d'un corpus souvent délaissé par la critique, quand il n'est pas assimilé à des œuvres du conflit entre la tradition africaine et la civilisation occidentale, alors que la question du voyage qui pourtant constitue le moteur de la narration est tout simplement minorée.

Il sera question, dans un premier moment, d'analyser le processus de mise en place d'une littérature africaine de voyage contemporaine, de l'émergence d'un discours critique sur le roman africain de l'immigration-émigration d'expression française. Après un rappel des principales spécificités que la critique inscrit à l'origine de l'émergence de cette écriture nouvelle, notre analyse s'attachera ensuite à mettre en lumière des œuvres pionnières issues des années où la littérature africaine était encore un espace embryonnaire ainsi que les scènes d'énonciation que ces œuvres ont déployées. Cette littérature pionnière a contribué à articuler le discours littéraire africain sur les discours constituants majeurs de cette époque, qu'il s'agisse du discours littéraire bienveillant ou réducteur véhiculé par le roman colonial français ou encore des discours scientifiques, philosophiques et religieux sur l'être du Noir en contexte colonial. Dans un deuxième volet, notre étude visera une analyse détaillée des catégories textuelles sur lesquelles les textes de la nouvelle génération des écritures de l'immigration se démarquent des premières énonciations. Entre autres, nous nous intéresserons au personnage et à ses rapports avec l'espace de la terre d'accueil comme à sa terre d'origine, mais aussi à son rapport à la langue française.

Enfin, il sera question d'envisager une analyse comparée des contextes d'énonciation dans lesquels émergent les œuvres d'une génération à l'autre à partir du concept de "migrITUDE".

PREMIER CHAPITRE : Littérature africaine et littérature de l'immigration africaine : une problématique de discours littéraire

I : La littérature de l'immigration et l'historiographie du champ littéraire africain francophone

La prise en compte de l'immigration en tant que catégorie génératrice d'un espace littéraire émergent est récente. Cet intérêt se présente en décalage avec le discours littéraire, avec les contenus textuels eux-mêmes qui inscrivent la situation du déracinement inhérente au voyage ou à l'exil depuis les textes fondateurs de la littérature négro-africaine¹. Les œuvres littéraires mettant en scène le parcours migratoire ou tout simplement le séjour en France d'un Africain, sont en revanche existantes dans la production littéraire africaine francophone depuis la période coloniale. Mais le contexte socio-politique d'alors n'a pas essentiellement favorisé le regard critique sur l'expérience du voyage. Celui-ci a été submergé par des questions d'engagement visant essentiellement la mise en accusation de l'oppression coloniale. Ainsi, la portion d'ouvrages critiques portant sur la question des voyages des Africains en France dans la littérature des années 1920-1960 est moindre². Toutefois, les débats inhérents à la société de globalisation et des mobilités qui la caractérisent inscrivent les questions d'émigration

¹ La littérature africaine d'expression française, depuis ses débuts s'inscrit dans les problèmes d'appropriation ou de rejet des apports culturels introduits dans l'univers africain par la colonisation française. Cette entreprise inspirée d'idées républicaines ainsi que ses avatars ou ses déviations en terre africaine ou au sujet des Africains en terre française représente la pierre angulaire des textes fondateurs de la littérature africaine. Au regard par exemple des personnages africains en situation de décalage culturel dans un espace français, l'œuvre littéraire d'un écrivain comme Ousmane Socé, est bien à inscrire dans le corpus des écritures de l'immigration d'autant plus qu'elle pose le problème du déracinement du personnage africain en France bien avant l'épiphanie de la Négritude. Fara, le personnage principal du roman *Mirages de Paris*, qui se retrouve à Paris en pleine exposition coloniale et qui, sur ces entrefaites s'entiche de la France et d'une de ses filles avant d'en devenir l'aimé contre vents et marées, puis le veuf, est bien un ancêtre lointain de l'anti-personnage que la critique découvre dans le roman de la nouvelle diaspora africaine en France.

² Au sujet de ce corpus de voyage dans les écritures africaines d'expression française des années 1920-1960, quelques travaux critiques à peine effleurent la question de voyage dans la littérature africaine. Au nombre de ces travaux, les textes d'Hubert De Leusse, *Afrique et Occident. Heurs et malheurs d'une rencontre*, Paris, L'Orante, 1971 ainsi que l'ouvrage de Nelly Lecomte, *Le Roman négro-africain des années 50-60. Temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, 1993.

et d'immigration au premier plan des discours sociaux. En littérature comme en sciences humaines et sociales, de nombreuses réflexions critiques en termes de colloques, d'articles et d'ouvrages s'intéressent aux mobilités contemporaines. Dans le cas de la littérature, c'est sur les œuvres littéraires qui placent l'immigration au centre de leur intrigue que l'espace francophone oriente de plus en plus sa réflexion. Ainsi, à partir des années 2000, de nombreuses études ont été consacrées à la question de l'émergence d'un discours littéraire francophone de voyage, d'émigration ou d'immigration. Entre autres ouvrages, citons, pour la seule première décennie du troisième millénaire, les études comme celle d'Odile Cazenave¹, de Christiane Albert², de Carmen Husti-Laboye³, de Christophe Désiré Atangana Kouna⁴, d'Elise Nathalie Ngo Bakonde⁵ et de Catherine Mazauric.⁶ À cette liste il faut bien sûr ajouter l'ouvrage fondateur, dirigé par Charles Bonn et intitulé *Littératures des immigrations. Un espace littéraire émergent* (1995), bien que celui-ci n'aborde pas directement les œuvres ici retenues⁷.

Bien que chacune des études s'appuie sur un aspect ponctuel, formel ou contextuel, toutes établissent cependant le constat d'une prise en compte du fait social de l'immigration dans l'espace littéraire francophone. L'ouvrage d'Odile Cazenave par exemple se présente, à en croire les intentions de départ de l'auteure, comme un relais et un approfondissement des travaux de Benetta Jules-Rosette sur le « genre » du roman

¹ O. Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.

² C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

³ C. Husti-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2009.

⁴ C. D. Atangana Kouna, *La Symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁵ E. N. Ngo Bakonde, *La Représentation du rêve de l'ailleurs par la voix féminine. Migrations et féminisme*, Stuttgart, ibidem-Verlag, 2011.

⁶ C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, 2012.

⁷ Les deux volumes dirigés par Charles Bonn qui portent respectivement les titres *Littératures des Immigrations. 1 : Un espace littéraire émergent* et *Littératures des immigrations. 2 : Exils croisés* se consacrent principalement à l'espace français et belge et s'intéressent prioritairement à la littérature de la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France. Néanmoins, ces travaux posent les balises d'une esthétique du texte littéraire de l'immigration. Ils identifient des stratégies d'écriture, par exemple dans l'article de Michel Laronde, « Stratégies rhétoriques du discours décentré » (pp. 29-39, tome 1) ; des thématiques de l'identité et de l'altérité, comme dans l'article de Rachida Saigh-Bousta, « Exil et immigration : Pré-texte et/ ou quête du lieu vacant : Identité/altérité/immigration » (pp. 163-172, tome 1). Ces travaux soulèvent enfin la question d'un espace institutionnel pour les littératures de l'immigration. C'est le cas par exemple de l'article de Christiane Chaulet-Achour, « Place d'une littérature migrante en France : Matériaux pour une recherche » (pp. 115-124, tome 2.)

« parisianiste », soit des textes qui s'attachent à la mise en scène de personnages africains à Paris, et qui remonterait à 1959, date de la parution du roman *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié. Cazenave envisage également de donner suite, à travers une étude des constructions textuelles, aux articles de Waberi paru dans le numéro 135 de la revue *Notre Librairie* et portant sur l'émergence d'une génération « des enfants de la postcolonie » ainsi qu'à la critique de cet article par Lydie Moudileno dans un numéro d'*Africultures*. Quant à Christiane Albert, son livre, paru chez Karthala en 2005, s'inscrit dans la perspective d'une étude thématique et établit un panorama des écritures de l'immigration dans l'espace francophone. Les textes analysés sont d'écrivains africains subsahariens, mais aussi d'écrivains maghrébins et québécois, avec une mention des textes *La Goutte d'or* de Michel Tournier et *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio. C'est à travers une distinction entre exil et immigration que l'auteure envisage de spécifier les différentes écritures francophones de voyage. Bien que les textes se recoupent d'une époque à une autre, les récentes écritures diasporiques, selon Christiane Albert, concernent un genre spécifique d'exil, celui associé au phénomène de l'immigration que l'auteure présente comme un corollaire des mutations nées de la modernité. Aussi écrit-elle :

Il s'agit de l'exil circonscrit historiquement et socialement par l'immigration, lequel est un phénomène nouveau dans les sociétés contemporaines. Il tient à des causes historiques et économiques qui eurent pour conséquences de déplacer massivement vers les pays du Nord, riches et prospères comme la France, des travailleurs poussés par la misère qui furent ensuite rejoints par leur famille.¹

Si les ouvrages précédemment cités s'inscrivent dans une étude plutôt socio-littéraire des écritures de l'immigration, Carmen Husti-Laboye, dans son livre *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, envisage d'appréhender les textes d'écrivains franco-africains à travers les théories postcoloniales et postmodernes, qu'elle considère par ailleurs comme faisant partie de l'*épistémè* de l'époque actuelle. Cette grille de lecture lui permet ainsi de définir les écritures de la nouvelle diaspora

¹ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., pp. 10-11.

africaine en France comme les textes de l'émergence de l'individu, en tant que catégorie sociale autonome, dans la littérature africaine.

Les autres travaux critiques consacrés à ce phénomène mènent des analyses plus poussées sur des aspects bien précis des écritures littéraires dites de l'immigration. Christophe Désiré Atangana Kouna par exemple consacre son étude aux différentes connotations, aux représentations sociales comme aux assignations identitaires qu'implique l'émergence du type du personnage de l'immigré dans le roman de langue française tandis qu'Elise Nathalie Ngo Bakonde pose les écritures d'émigration-immigration produites par des auteures diasporiques comme l'espace d'émergence d'un discours féministe dans la littérature francophone. Catherine Mazauric enfin se concentre sur les œuvres mettant en scène des personnages que le discours officiel confine dans la catégorie des clandestins ou des immigrants/immigrés illégaux. Ces études soulèvent des questions induites par cet espace littéraire émergent à commencer par celle de la périodisation de son corpus.

1.1. Littérature de l'immigration et questions de nouvelle génération d'écrivains africains

Les travaux qui initient le débat sur la possibilité de concevoir les textes de la nouvelle diaspora africaine en France en terme de nouvelle génération partent de façon générale de l'identification d'éléments formels et thématiques qui démarquent cette production littéraire du roman africain canonique ; celui qui, d'une certaine façon, s'engage pour la cause de l'Afrique et des Africains. Odile Cazenave fait de cette dissidence un jalon fondateur d'une « nouvelle génération de romanciers africains à Paris », que son livre porte en sous-titre. Elle s'appuie par exemple sur le cas de Mongo Béti, ayant séjourné en France de 1958 à 1991, soit 32 années d'exil, sans pour autant que ses écrits ne se détournent de l'Afrique pour s'intéresser à l'expérience des immigrés

africains en Occident, bien qu'il en fût un.¹ Contrairement à cet exemple, la condition sociale des immigrés se donne pour toile de fond des œuvres d'auteurs vivant actuellement en Occident. Christiane Albert de son côté relève également une divergence dans l'espace littéraire francophone sur la prise en compte du thème de l'immigration avant et après les années 1980. Elle souligne notamment, avant 1980, une certaine confusion dans la réception des textes francophones entre la notion d'immigration et celle d'exil :

Cette distinction fut d'autant plus difficile à opérer que, jusqu'aux années quatre-vingt le thème est relativement peu représenté dans la littérature francophone et semble relever d'un certain "indicible" dans la mesure où il est souvent confondu avec les thématiques de l'exil, de l'identité ou du déracinement.²

Selon cette auteure, c'est à l'issue de l'émergence, dans l'espace francophone, des littératures de la migration, notamment celles issues de la deuxième génération de l'immigration maghrébine, encore appelée « littérature beur »³ ou des littératures migrantes du Québec, elles aussi théorisées⁴, ainsi que de la littérature de l'immigration africaine en France que ce thème s'est imposé dans l'espace littéraire francophone. En s'appuyant également sur cette condition d'exilé que partagent un certain nombre d'écrivains africains immigrés, Carmen Husti-Laboye constate de même que l'on "assiste entre 1980 et 1990, sur la scène française et africaine, à l'apparition d'écrivains d'origine africaine qui décident de s'installer en France" et qui "par leur nombre et par le profil de leur écriture", "attirent particulièrement l'attention de la critique". Ainsi, en raison de cette expérience partagée de l'exil dans un monde de globalisation, Carmen Husti-Laboye réinvestit le vocable de « diaspora » pour désigner ces auteurs qui écrivent à l'extérieur des frontières géographiques de leur terre natale. Dans le cadre des écritures de l'immigration, il faudra entendre le terme de diaspora, selon Husti-Laboye, comme « les

¹ O. Cazenave, *Afrique sur Seine*, op. cit., pp. 22-23.

² C. Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 14.

³ Cette littérature a été théorisée notamment par Michel Laronde dans son ouvrage *Autour du roman Beur*, op. cit.

⁴ Voir, à ce sujet, S. Harel, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.

rapports transnationaux établis entre les individus habitant un espace commun »¹. Dès lors, le pays d'origine de l'écrivain, qui a pourtant été un paramètre essentiel dans l'historiographie à l'heure des débats des littératures nationales africaines², se révèle moins déterminant. L'énonciation se concentre plutôt sur la condition d'exilé de l'écrivain et des personnages qu'il met en scène.

Cette divergence constatée par la critique ne manque pas d'intérêt si l'on envisage de mener une analyse comparée, sur la longue durée, des œuvres littéraires produites par des auteurs africains et consacrées aux déplacements d'Africains vers la France. Ainsi, un corpus assez important de textes parus des années 1920 à ce jour sur les mobilités des Africains de part et d'autre de la Méditerranée illustre la démarcation du regard et du parti pris idéologique transparaissant dans la narration entre les œuvres parues avant les années 1980 et celles publiées après. Il faut également prendre en compte l'impact des bouleversements sociaux entraînés par les changements politiques entre ces deux périodes. Les œuvres parues entre 1960 et 1980 se sont plutôt intéressées à la problématique des échecs politiques consécutifs aux indépendances africaines ; ce qui d'une certaine manière les relie aux œuvres de la nouvelle diaspora qui, elles aussi sont critiques à l'égard des dirigeants politiques de l'Afrique contemporaine.

Pour les auteurs de la nouvelle diaspora dont les textes datent des années quatre-vingts, en plus du foisonnement de textes consacrés à l'immigration à partir de cette date charnière, des éléments internes à la fiction et à la narration illustrent un nouveau cadre d'écriture avec des préoccupations inspirées par le contexte dans lequel s'énoncent les œuvres actuelles. En effet, dans les romans comme *Mirages de Paris* (1937) ou encore

¹ C. Husti-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit., p. 23.

² La querelle des littératures nationales représente une étape importante dans l'assignation institutionnelle d'un statut à la littérature africaine. Les trois numéros 83, 84 et 85 de la revue *Notre librairie* font le point sur ce sujet. Entre autres interrogations introduites par cette problématique figuraient déjà les questions d'histoire, d'identité et des frontières nationales, de langue d'écriture. À cette occasion, Georges Ngal, dans son article intitulé « Nationalité, résidence, exil » (*Notre librairie, Littératures nationales, tome 1, Mode ou problématique*, n° 83, avril-juin 1986, pp. 42-46), à travers l'exemple des écrivains congolais dont certains installés en France comme Tchicaya U'Tamsi, Guy Menga, Jean-Pierre Makouta Mboukou, Henri Lopes, et d'autres restés au Congo comme Jean Baptiste Tati Loutard et Sony Labou Tansi, posait déjà la question de la difficulté à établir une "frontière", sur le plan notamment de l'imaginaire, entre un écrivain africain vivant à l'intérieur de son pays de naissance « où règnent corruptions, compromissions, complicités politiques, sociales » et celui « du "dehors", installés dans la "mémoire pure" ». La même question peut aujourd'hui être formulée au sujet de Fatou Diome d'une part et Ken Bugul ou Boubacar Boris Diop de l'autre ; entre Mabanckou, Biyaoula et Emmanuel Dongala d'une part et Tchichelle Tchivela de l'autre ; entre Calixthe Beyala ou Léonora Miano d'une part et Werewere Liking d'autre part.

Dramouss (1966) le narrateur s'inscrit dans une démarche qui valorise sa terre natale. Dans ce dernier texte par exemple, Camara Laye ne cache pas l'intention qui préside à la rédaction de son roman. Les seuils du texte ébauchent un itinéraire à suivre, en appelle à la jeunesse d'un continent fier de ses valeurs de civilisation et de sa sagesse tutélaire pour bâtir une Afrique à laquelle l'auteur, comme le narrateur autodiégétique qu'il met en scène, croit fermement. En effet, ce roman s'ouvre par un texte liminaire dans lequel Camara Laye désigne intentionnellement le destinataire de son roman. Il écrit en titre à sa préface : « Ce livre est dédié aux jeunes d'Afrique ». Mais, beaucoup plus qu'une dédicace, la préface de *Dramouss* exhorte cette jeunesse africaine à s'inspirer de l'expérience de ceux qui « séparés de leur terre natale, et partis par le monde à la recherche de moyens de lutte plus efficaces », sont de retour dans leur terre « la tête chaude d'aventures et le cœur empli d'un certain sentiment, lesquels, pour être profitables à la génération montante, méritaient qu'on les contât avec sincérité ». L'écriture se donne ici comme un témoignage et l'écrivain comme un éveilleur de conscience, puisque le plaidoyer du romancier se mue en prière, en souhaits bienheureux pour le continent :

En témoignage de solidarité et d'amitié à tous, en formant le vœu que ce récit, écrit d'une plume rapide, ne serve pas d'exemple, mais plutôt de base à des critiques objectives, profitables à la jeunesse, avenir du pays. Que cet ouvrage contribue à galvaniser les énergies de cette jeunesse ; et surtout celles des jeunes poètes et romanciers africains, qui se cherchent, ou qui, déjà, se connaissent, pour faire mieux, beaucoup mieux, dans la voie de la restauration totale de notre pensée qui, pour résister aux épreuves du temps, devra nécessairement puiser sa force dans les vérités historiques de nos civilisations particulières, et dans les réalités africaines.¹

Ces civilisations particulières dont la restauration presse, le romancier les évoque en termes « d'Afrique authentique » et de « sagesse tutélaire ». On est bien sûr dans la relation d'un digne fils d'Afrique, rentré d'un voyage qui l'a tenu dans une contrée lointaine et qui s'avise de recueillir, dans l'urgence, ses souvenirs de voyage et de les offrir comme une lanterne nécessaire à éclairer la jeunesse dans la quête des lendemains meilleurs. Cette ouverture apologétique de l'écrivain sur une Afrique qui lui tient à cœur contraste rigoureusement avec le pessimisme ou du moins la prise de distance qui

¹ C. Laye, *Dramouss*, Paris, Plon, 1966, pp. 8-9.

traverse certaines adresses au lecteur des textes actuels sur l'immigration. Dans un roman comme *Kétala* de Fatou Diome, le prologue s'inscrit également dans une perspective de témoignage consécutif au retour de France d'une fille africaine. Cependant, le témoignage ici exclut toute forme d'exaltation de l'empathie humaine. C'est sur les préparatifs du *Kétala* de Mémoria que s'ouvre le roman. Ce substantif est expliqué en ces termes par la narratrice : « Le partage de son héritage. Le huitième jour après son enterrement, selon la tradition musulmane, on devait, sous l'œil vigilant de l'imam, distribuer les affaires de la défunte aux différents membres de sa famille. »¹ Finalement, c'est devant l'indifférence des humains et leur empressement à hériter que les meubles du personnage décédé s'avisent de se raconter leurs souvenirs pour perpétuer l'histoire de celle dont les humains « ne désignent plus qu'à la troisième personne » et dont ils veulent les séparer. On est bien loin des retours décisifs au pays natal de *Dramouss*.

C'est ainsi, à l'intersection de ces deux postures entre d'une part les œuvres qui défendent les valeurs de spiritualité et de sagesse de l'Afrique et celles qui au contraire se distancient de cette vision que Jacques Chevrier situe le passage entre une littérature de la négritude et une littérature de la "migrITUDE". Carmen Husti-Laboye également constate ce décalage idéologique. Selon elle, le changement de perspective dans le positionnement idéologique constitue une des spécificités des productions romanesques de cette nouvelle diaspora. Ainsi, pour l'écrivain diasporique, l'enjeu de l'écriture par exemple ne vise pas à associer son intention idéologique à une revendication de nature corporatiste, l'engagement étant passé de mode ; mais de proposer une « vision singulière du monde. »² Cette vision singulière s'attache en partie à une forme de raillerie du sérieux en matière d'art et principalement de littérature. Un personnage comme Verre Cassé, héros éponyme du roman d'Alain Mabanckou, incarne ici l'écrivain qui sort des rôles sérieux

¹ F. Diome, *Kétala*, Paris, Flammarion, 2006, p. 16.

² C. Husti-Laboye, *La diaspora post-coloniale en France. Différence et diversité*, op cit., p.71.

La vision singulière en termes de création littéraire n'est pas une nouveauté poétique en littérature africaine. En effet, au fil des générations, bien de voix dissidentes émergent et bousculent la tendance la plus répandue. A ce titre, le roman *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye est fondateur dans la mesure où il a induit une manière différente de présenter la culture africaine. Laye, s'abstient de construire son œuvre sur le mode d'une critique de la colonisation ou de l'écrasement des cultures africaines par celle-ci. Il se préoccupe plutôt d'évoquer la nostalgie d'un espace africain harmonieux alors que les œuvres contemporaines à *L'Enfant noir* s'inscrivent majoritairement dans le registre du réquisitoire à l'administration coloniale.

auxquels renvoient les écrivains africains des premières générations. Cet ivrogne démis de ses fonctions d'instituteur qui, à la demande de son ami "L'Escargot entêté", entreprend d'écrire l'histoire des habitués du bar "Le Crédit a voyagé", raille la tradition orale, hait les intellectuels à costumes, à lunettes et à cravates comme "les écrivains à lunettes rondes fumant des cigares et refusant le prix Nobel de littérature" sous prétexte que « c'est l'engrenage, c'est le mur, c'est la mort dans l'âme »¹ ou qui « refuseraient le Nobel pour garder le chemin de la liberté »². Enfin Verre Cassé réprouve les conventions ou les obligations en matière d'écriture. Aussi affirme-t-il :

Si j'étais écrivain, je demanderais à Dieu de me couvrir d'humilité, de me donner la force de relativiser ce que j'écris par rapport à ce que les géants de ce monde ont couché sur le papier, et alors j'applaudirais le génie, je n'ouvrerais pas ma gueule devant la médiocrité ambiante, ce n'est qu'à ce prix que j'écrirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots dé cousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'annoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément, ce serait alors l'écriture ou la vie, c'est ça, et je voudrais surtout qu'en me lisant on dise « c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomerat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute vers les bas-fonds des belles lettres. »³

On l'aura compris, c'est sous le couvert de l'intertextualité que Verre Cassé définit ce qu'est pour lui l'écriture. Sa vision ici va à l'encontre des représentations de l'écrivain sérieux, à la langue châtiée, engagé dans les débats sociaux de son époque, comme en témoigne les critiques sur Jean-Paul Sartre, défenseur de l'engagement en littérature, qui traversent de part en part ces propos du personnage mis en scène par Mabankou. Contre cet engagement, Verre Cassé préfère une écriture qui puise sa sève de la vie : « Je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux, quand je peux, il n'y a rien de pire que le travail forcé. »⁴ affirme-t-il.

¹ A. Mabankou, *Verre Cassé*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 161.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, pp. 161-162.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

Ainsi, de nombreuses œuvres de la nouvelle diaspora africaine adhèrent beaucoup moins à la représentation d'un espace africain avenant, spirituel ou hospitalier, moins encore, elles s'avisent de célébrer cette Afrique légendaire et communautaire ou à assigner une mission à l'écrivain africain. La plupart du temps, le séjour d'un personnage en Afrique, que cette présence sur la terre natale s'inscrive dans le cadre d'un voyage d'agrément ou qu'elle soit la conséquence d'une émigration infructueuse, par exemple dans le cas d'une reconduite à la frontière, ouvre à des situations de conflits familiaux ainsi qu'à la mise en évidence de multiples dérives sociales dans le domaine de la religion, de la politique et de l'éthique. C'est dans ces incompréhensions que s'inscrit la situation du personnage dans les romans comme *L'Impasse* de Biyaoula ou dans *Kétala* de Fatou Diome. Joseph, dans *L'Impasse* recourt aux axiologiques péjoratifs comme « obtus, encroûtés, ayant la vue courte »¹ pour décrire ses concitoyens, y compris les membres de sa famille. La cohabitation avec ces derniers lui cause des nausées².

D'une époque à une autre, les écritures qui racontent la mobilité des Africains entre le Nord et le Sud donnent le sentiment de lire d'un côté un éloge et une défense de la terre d'origine ; de l'autre une gêne face à cette terre natale ou aux pratiques de la vie courante dans cet espace africain. Le tableau de la ville comme de la famille africaine sous la plume de Calixthe Beyala ou de Daniel Biyaoula par exemple est bien loin d'être reluisant. Le village de même a cessé de représenter une sorte de refuge pour le protagoniste ballotté par les aléas de la vie citadine comme c'était le cas du personnage de Medza dans le roman *Mission terminée* (1957) de Mongo Béti. On assiste maintenant, dans certains cas, au parcours inverse. Chez Beyala par exemple, l'itinéraire du personnage, du moins dans les deux romans ici retenus, part du village pour la ville, puis pour Paris.

Cette distance dans le rapport à l'Afrique, associée à des questions d'époques, conduit le discours critique à parler de générations pour différencier les textes qui, d'une époque à une autre, rapportent le voyage d'Africains en Occident. Ainsi, en s'appuyant sur des éléments d'ordre biographique tout comme sur la posture des écrivains, la nouvelle diaspora se présente, dans le discours critique, comme une nouvelle génération

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996, p. 137.

² *Ibid.*, p. 132.

d'écrivains africains. Odile Cazenave par exemple distingue trois tendances d'écritures diasporiques africaines en France ou en Europe. Une première génération essentiellement incarnée par des étudiants. Elle remonte, selon cette auteure, aux années 1960 et se caractérise par des personnages d'étudiants en difficulté pour harmoniser culture africaine et culture occidentale comme dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane et dans *Kocoumbo, l'étudiant noir* d'Aké Loba. Une seconde génération est mise en scène dans les œuvres comme *L'Appel des arènes* d'Aminata Saw Fall ainsi que dans *Le Baobab fou* de Ken Bugul. C'est celle des élites africaines, en l'occurrence des femmes, en mal de réadaptation après un séjour en Europe. La nouvelle génération émerge, selon Cazenave, autour des années 90. Dans les œuvres, elle se différencie des deux générations précédentes par deux spécificités : la durée indéterminée du séjour du personnage en France ainsi qu'un « décentrage de l'écriture », c'est-à-dire « un déplacement géographique du regard qui correspond à un changement d'intérêt et le passage de l'Afrique à la France et à la communauté des Africains immigrés en France. »¹ Il s'agit, entre les trois générations, si le terme de génération peut être retenu, d'une sorte de changement de perspective dans la focalisation du regard. Christiane Albert également distingue dans son ouvrage une « tradition de l'immigration » qu'elle décline en trois moments, à savoir pendant la colonisation, après les indépendances (1960-1980) et les années quatre-vingts qui correspondent à l'« émergence des littératures de l'immigration »².

Sont en outre mis en avant, dans ces études, le fait que tous les écrivains dont les œuvres paraissent autour des années 1980, soient nés après les indépendances africaines, qu'ils écrivent depuis la France et qu'ils assument leur double appartenance culturelle. Odile Cazenave par exemple situe précisément la naissance de cette génération en 1985, avec la parution du roman « innovateur »³ de Simon Njami, *Cercueil et Cie* ; une œuvre parue alors que son auteur n'avait qu'une vingtaine d'années et qui sur fond d'enquête policière se concentre sur la mobilité de personnages entre l'Afrique, l'Amérique et la France puisqu'il faut élucider les circonstances d'un meurtre. Par ce déplacement dans la

¹ *Ibid.*, p. 24.

² C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 47.

³ O. Cazenave, *Afrique sur Seine*, op. cit., pp. 41-50.

représentation de l'espace, le point de vue narratif adopté a permis ainsi d'aborder des questions d'identité, de race, de rapport entre blancs et noirs, du déplacement du regard dans la représentation de l'espace parisien dont les points de focalisation deviennent les banlieues, les graffiti sur les murs, la découverte de la pauvreté en France, mais également les questions de « communauté Black ». Du point de vue formel, cette auteure pose également les textes de Simon Njami, mais aussi ceux de Léandre Alain Baker, *Ici s'achève le voyage* (1989) ; de Philippe Camara, *Discropolis* (1993) ; de Blaise Njehoya, *Le Nègre Potemkine* (1988) comme fondateurs des constructions génériques ainsi que des techniques de narration visant précisément à transformer l'espace textuel en un espace ludique. Les romans de Simon Njami par exemple initient l'intrigue policière dans la littérature africaine francophone. Ceux de Léandre Alain Baker se concentrent sur la subversion du prestige associé à l'espace parisien dans l'imaginaire africain ainsi qu'aux questions de fantasmes sexuels que l'imaginaire occidental associe à l'Africain tandis que les œuvres de Camara et de Njehoya, amorcent l'élaboration des techniques de narration qui font cohabiter, dans l'univers de la fiction, des instances narratives intradiégétiques et des êtres de la vie réelle, à commencer par les auteurs eux-mêmes. Ces apports esthétiques, sont, selon Cazenave, ceux dont les écrivains de la nouvelle génération vont s'emparer.

En effet, sur le plan biographique, l'une des principales caractéristiques à partir de laquelle les travaux critiques assignent aux textes analysés ici une singularité les démarquant de la littérature africaine du continent est associée à l'âge des auteurs qui créent cette littérature ainsi qu'à leur situation d'expatrié. Les écrivains retenus dans notre analyse partagent en majorité le fait d'être nés après les indépendances africaines¹ et d'habiter à l'extérieur de leur pays d'origine. De ce point de vue, leur littérature est fondamentalement post-coloniale. Elle met en scène une société exempte des préoccupations de libération du joug colonial. En effet, les premières énonciations du

¹ Si sur le plan de la thématique de l'immigration en France, cette démarcation entre une génération coloniale et un ensemble d'auteurs post-coloniaux est fréquemment évoquée par la critique, il faut toutefois faire une réserve pour des écrivains comme Daniel Biyaoula et à Blaise Njehoya. Ces auteurs fréquemment cités par les travaux critiques comme écrivains de la « migitude » sont nés en 1953. Ils feraient ainsi partie de la génération de Sony Labou Tansi, d'Emmanuel Dongala, de Williams Sassine, de Tierno Monenembo ou encore de Yambo Ouologuem, qui lui également, à travers son œuvre *Le Devoir de violence*, a écrit un roman d'immigration.

thème du voyage entre l'Afrique et la France sont l'œuvre des écrivains nés pendant la colonisation française en Afrique et marqués par celle-ci. Il s'agit entre autre de Bakary Diallo (1892-1979), Ousmane Socé (1911-1973), Sembène Ousmane (1923-2007), Camara Laye (1928-1980), Aké Loba (1927-2012), Ferdinand Oyono (1929-2010) et de Bernard Dadié (1916), Cheikh Hamidou Kane, Henri Lopes (1937) ou encore Yambo Ouologuem (1940) ; les quatre derniers écrivains encore en vie, à ce jour¹. À ce premier ensemble s'oppose une deuxième vague dont les auteurs, qui ont écrit après les indépendances, et ont pour nom Simon Njami, né en 1962, Blaise Njehoya, né en 1953, Daniel Biyaoula en 1953, Calixthe Beyala (1961), Nimrod (1959), Jean-Roger Essomba (1962), Alain Mabackou (1966), Abdourahman Waberi (1965), Fatou Diome (1968), Nathalie Etoké (1977), Marie Ndiaye (1967) ou encore Léonora Miano (1973). Cette situation² soulève la question d'une nouvelle génération d'écrivains africains, dont le regard se démarque de celui de leurs prédécesseurs. En effet, du point de vue de leur biographie, les écrivains ici retenus sont tous nés vers 1960, date de la rupture entre l'empire français et ses anciennes colonies d'Afrique. Cette réalité est prise en compte dans leur écriture.

Le parcours d'un écrivain comme Calixthe Beyala est représentatif de ce profil. Née en 1961 au Cameroun³, Calixthe Beyala est très tôt marquée par la pauvreté de son milieu social africain. Après une première scolarité africaine à Douala et à Bangui, en République centrafricaine, elle s'installe d'abord en Corse, puis à Paris. Ces déplacements se reflètent dans la création littéraire de la romancière dont le regard porte certes sur l'espace africain sans pour autant délaisser l'universel et principalement la France. Ainsi, de son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) à ses œuvres

¹ Nous tirons certains de ces renseignements biographiques de l'ouvrage de Patrick Ménard et Séwanou Dabla intitulé *Guide de littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres noires, 1979.

² La situation ici soulevée s'apparente à une séquence de la nouvelle « Demain l'Afrique », recueillie par Alain Mabackou et Michel Le Bris, dans l'anthologie des nouvelles *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013, qu'ils ont fait paraître à l'occasion du récent festival Étonnants voyageurs tenu à Brazzaville en février 2013. Cette nouvelle d'Henri Lopes scénarise un débat entre deux personnages incarnant deux générations d'Africains ayant fait l'Europe à deux époques différentes. Le premier personnage, Elikia (voulant dire l'espoir en lingala, langue du Nord du Congo) demande à son grand-père ce que la génération de ce dernier leur laisse en héritage, ce qu'ils ont fait de l'Afrique que leur a léguée le colon. Ce contre quoi le personnage interrogé répond : « Le seul héritage que nous pouvons vous léguer, c'est un peu d'expérience et beaucoup d'erreurs. » (p. 142)

³ B. Ormerod et J.M. Volet (dir.), *Romancières africaines d'expression française. Le sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 43-45.

les plus récentes dont la dernière en date est *Le Christ selon l'Afrique* (2014), l'univers fictionnel de Beyala scénarise une mobilité correspondant à celle qui a marqué le parcours de la romancière. Les personnages mis en scène dans ces œuvres consacrées à l'immigration africaine en France¹ portent la marque de cette ouverture sur plusieurs territorialités. Assèse et Saïda, les héroïnes respectives des romans *Assèze l'Africaine* et *Les Honneurs perdus* ne sont en définitive que la résultante des expériences vécues dans l'itinéraire qui les a conduites de leur Cameroun natal à la communauté africaine de Belleville, lieu à partir duquel elles évoquent rétrospectivement leur parcours. Il est, de ce point de vue, important de souligner, dans la critique que ces personnages dressent de l'Afrique contemporaine, l'absence totale de la mise en cause directe de l'ancien colonisateur. En revanche, ce qui est problématisé dans les romans de la romancière par rapport à l'espace africain, c'est une critique sans complaisance de la nouvelle élite africaine, des utopies d'une jeunesse qui croit trouver le bonheur dans le mimétisme des mœurs occidentales, c'est la naïveté des femmes et autres représentants des cultures africaines qui s'arcboutent sur la défense des traditions dont la vacuité n'est plus à démontrer alors que le monde ambiant change et les besoins inhérents au capitalisme s'accroissent. Cette même attitude de mise en garde, d'appel à la lucidité, certes à des degrés variables, est bien celle qui nourrit les textes de Fatou Diome, de Biyaoula et de Mabankou. C'est dans la même nécessité de se purger que s'inscrit le psycho-récit par lequel se referme la longue confidence d'Assèze :

J'écris pour un monde qui est plus enclin que d'autres à sombrer dans l'oubli. Je fais une épopée de l'intérieur [...] Je représente un continent dont la survie est bien compromise. Je suis née en voie de développement. Je vis en voie de disparition. Je n'ai aucune névrose. Aucune psychose. Ma torture hurle ailleurs, vers l'Afrique qui vit un blues dégueulasse et qui ne se voit qu'à l'ombre de ces propres ruines. Je ne noircis pas la réalité. Je la verdis, à la façon de l'Afrique qui faisande. Je comprends mieux que quiconque pourquoi j'ai laissé Sorraya vivre sa mort. En tout état de

¹ Les trois premières œuvres romanesques de Calixthe Beyala dont les titres sont *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et *Seul le diable le savait* (1990) rapportent la condition désespérée de la femme et de l'enfant en Afrique. A partir de 1992, le roman *Le Petit prince de Belleville* ouvre la production littéraire de Calixthe Beyala à une écriture inscrite dans la dialectique entre l'Afrique et la France. Ainsi certaines œuvres prennent en compte le vécu de la communauté africaine à Paris tandis que d'autres comme *Femme nue, femme noire* (2001), *Les Arbres en parlent encore* (2004) et *La Plantation* (2007) continuent d'interroger l'espace social africain. Les œuvres retenues dans ce travail mettent en scène des personnages qui traversent les deux espaces symboliques de l'Afrique et de la France.

cause, par cet acte, j'ai touché à l'Afrique d'aujourd'hui, à ses structures malsaines, à ses rites ancestraux. J'ai égratigné un peu de son âme. Ce n'était pas risquer de me perdre, mais de me retrouver.¹

L'acte d'autoréférence et le bouclage textuel² qu'il introduit, le fait qu'Assèze porte une évaluation de ses actes et de ses énoncés, qu'elle devienne sujet et objet de son dire, en même temps qu'il justifie l'énonciation du roman, se donne à lire comme une violence nécessaire à conjurer le mal en soi, à se libérer des entraves pouvant freiner l'éclosion de la vérité, finalement à tirer profit de la longue ascèse qu'a constituée le parcours du personnage et que le titre éponyme annonce de manière cataphorique. Ainsi, dans de nombreux romans contemporains, plutôt que de s'enraciner dans une culture originelle comme garde-fou identitaire, en attendant le retour au pays natal, le personnage mis en scène ne projette pas de retourner s'installer dans son pays natal. Un personnage comme Gabriel, dans *Agonies* de Daniel Biyaoula, illustre cette remarque. Ce personnage est dépité de la vie occidentale et des exigences que cette société lui impose en termes de réinsertion professionnelle comme du petit racisme au quotidien dont il est la cible auprès des autochtones. Il entreprend ainsi de thésauriser pour retourner en Afrique. Pourtant, le retour ne s'effectue pas jusqu'à la fin du récit. Au contraire, c'est sous forme de bannissement que le personnage se représente son pays d'origine, puisqu'il y envoie sa fille Maud, en conséquence à la désobéissance de celle-ci, qui, malgré les châtiments de son père, continue à fréquenter le jeune Français dont elle est amoureuse. On peut, au regard de ces innovations, associer la notion de nouvelle génération à celle d'un contexte social habité par des préoccupations autres que celles qui ont animé les premières générations d'écrivains africains migrants. Cependant, dire que les auteurs sont nés après les années d'indépendance implique-t-il forcément une amnésie, de la part de ces derniers, de l'existence de la colonisation française en Afrique ?

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 348.

² D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p. 164, définit ce terme comme « les intrications entre les niveaux de l'énoncé et de l'énonciation à travers lesquelles se pose une œuvre. » Maingueneau considère cette opération comme un aspect important de l'énonciation littéraire. Elle constitue un des modes d'autolégitimation d'une œuvre. Le fait que les œuvres s'enracinent dans les informations contextuelles issues du vécu des auteurs, construit un ethos qui tient lieu de preuve et contribue à la plausibilité des situations fictionnalisées.

La littérature diasporique francophone la plus récente intègre les préoccupations inhérentes à la configuration des espaces issues de la société de globalisation et des brassages culturels propres à celle-ci. La nouvelle génération est donc celle des auteurs qui par choix ont élu domicile à l'extérieur des frontières de leur pays de naissance. Cette remarque est également formulée par Bernard Magnier, dans son article « Beurs noirs à Black Babel »¹ ; article qui, sur le plan institutionnel, constitue le point de départ de cette problématique de la naissance d'une nouvelle génération. Ainsi, Bernard Magnier établit significativement les points de démarcation entre deux générations d'écritures du voyage d'Africains en France. D'un côté des écrivains « pionniers de la vie parisienne » qui mettaient en scène des personnages en séjour temporaire en France, des héros romanesques qui « subissaient les traumatismes de l'ailleurs » et de l'autre une écriture de jeunes auteurs eux-mêmes vivant en France de façon permanente à l'instar des personnages de leurs fictions ; écrivains « dans la trentaine », et qui concentrent leurs œuvres sur l'espace urbain français ainsi que des professions propres à cet espace et peu abordées dans les écritures pionnières de la vie parisienne : « Les Kocoumbo et autres dockers noirs ont ainsi laissé leur place aux écrivains, journalistes, comédiens et gigolos ! », écrit Magnier. Autres « dénominateurs communs » entre ces auteurs nouvellement venus à l'écriture, la complicité, sur le plan de la langue, avec un lectorat dont la parlure se reflète dans les œuvres. Enfin, le critique relève l'exploration par les auteurs de domaines nouveaux par rapport aux thèmes restés en marge de la littérature africaine classique :

L'originalité de ces romanciers s'affirme également dans leur écriture comme dans leur thématique, ils savent offrir à leurs lecteurs des nouveaux horizons dans lesquels la sexualité, la musique, et l'humour [...] prennent une place plus importante que dans les précédentes publications.²

C'est enfin la démarche éditoriale des auteurs, le fait que ceux-ci aient volontairement délaissé les maisons d'édition spécialisées dans la littérature africaine

¹ B. Magnier, « Beurs noirs à Black Babel » dans *Notre librairie*, n° 103, *Dix ans de littérature 1980-1990*, I. *Maghreb-Afrique noire*, octobre-décembre 1990, pp. 102-107.

² *Idem.*

aussi bien en Afrique qu'en France qui est relevé par Magnier comme élément de dissidence. En effet, il est évident que dans les textes choisis dans cette étude, les seuls personnages qui retournent dans leur pays d'origine de façon définitive sont Massala-Massala dans *Bleu-Blanc-Rouge*, ainsi que Maud dans le roman *Agonies* de Daniel Biyaoula. Mais il s'agit là encore des retours sous l'effet de la contrainte. Massala-Massala est reconduit à la frontière après avoir été appréhendé par la police française à la suite d'une activité illicite, soit la vente de titres de transport achetés au moyen des chèques volés. Maud quant à elle est contrainte de quitter l'école et de repartir en Afrique par son père Gabriel qui veut absolument éloigner sa fille du jeune blanc dont celle-ci est amoureuse. Excepté pour ces deux personnages, les retours, bien qu'ils témoignent d'une volonté de conserver des liens avec le pays natal, ne constituent que de brefs séjours de vacances. Le thème de la musique, de même, est rendu plus visible dans les écritures africaines contemporaines. Il sert de source d'inspiration¹ à Alain Mabanckou dans l'écriture de son roman *Verre Cassé*. Ce nom du personnage éponyme est en fait le titre d'une chanson de l'orchestre T.P.OK Jazz, d'ailleurs cité dans le roman². Les nouveaux types de personnages évoqués par Magnier sont également vérifiables dans notre corpus. Le type du Gigolo par exemple est présent dans le roman *Agonies* de Daniel Biyaoula à travers le personnage de Camille. Cet ouvrier de Rungis est entretenu par Florence Botelot, une veuve française blanche d'une cinquantaine d'années que Camille entreprend de courtiser assidûment en visant principalement les avantages matériels qu'il pourrait tirer de cette relation. Ainsi, en dépit du poids des appréhensions que Florence nourrissait face à l'éventualité de se retrouver avec un noir et d'attirer des regards réprobateurs dans la rue, Camille use de ruse et de galanterie calculée pour dissiper les hésitations de cette dernière. Par exemple, la première fois qu'ils vont dans un restaurant, non seulement il tient à régler l'addition « avec un véritable serrement au cœur » pour rendre efficace son art de courtiser, mais surtout il conçoit cet acte comme « un investissement »³ au sujet duquel il affirme « je le récupérerai rapidement. »¹ En outre,

¹ A. Kouvouama, « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou » dans C. Albert, A. Kouvouama et G. Prignitz (dir.), *Le statut de l'écrit. Afrique-Europe-Amérique latine*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2008, pp. 79-87.

² A. Mabanckou, *Verre Cassé*, *op.cit.*, p. 167.

³ D. Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.*, p. 66.

Camille prend une bonne dose d'aphrodisiaque si bien que l'acte d'amour avec Florence se transforme en un défi dont le rendement ne tarde pas à venir. Autant dire que de nouveaux types de personnages font leur entrée en littérature africaine dans les nouvelles écritures diasporiques.

Toutefois, cette entrée n'éclipse pas pour autant les personnages d'étudiants et de travailleurs immigrés, qu'ils soient intellectuels ou qu'ils exercent les travaux subalternes. Il suffit de lire les romans comme *Un Amour sans papier* de Nathalie Étoké où la narratrice Malaïka est étudiante. Le roman *53 cm* de Bessora met également en scène les difficultés administratives rencontrées par une étudiante nouvellement arrivée en France. Le roman de Fatou Diome *Le Ventre de l'Atlantique* évoque l'arrivée de Salie en France et des séquences de sa vie d'étudiante. Camille, Gislaine et Maud dans *Agonies* de Biyaoula sont également des étudiants. La raréfaction du profil littéraire de l'étudiant africain en France tient plutôt à des mobiles d'ordre historique, politique et économique structurant les rapports de civilisation, d'assistance technique et de partenariat qui ont marqué les échanges intellectuels entre la France et ses anciennes colonies, ainsi que l'ont montré Catherine Coquery-Vidrovitch et Hélène d'Almeida-Topor dans leurs articles.²

¹ *Idem.*

² C. Coquery-Vidrovitch, « Colonisation, coopération, partenariat. Les différentes étapes (1950-2000) », dans M. Sot (dir.), *Étudiants africains en France (1951-2001). Cinquante ans de relations France-Afrique. Quel avenir ?*, Paris, Karthala, 2002, pp. 29-48 et H. D'Almeida-Topor, « Le nombre d'étudiants africains en France (1951-2001), *Ibid.*, pp.109-114. Dans la première étude qui adopte la perspective de l'historien, l'auteure constate que : « la venue des étudiants africains en France s'est fait l'écho de l'évolution de la politique française vis-à-vis de ces élites nouvelles qu'elle entendait contribuer à former » (p. 30.) Son analyse remonte ainsi l'histoire des structures de formation intellectuelle des sujets africains francophones et leur accueil en France. Celle-ci n'a été officiellement organisée, selon l'auteure qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale. En effet, avant cette date, en dépit de quelques rares brillants indigènes repérés par leurs instituteurs, comme Senghor, agrégé de lettres classiques dès les années 1930, la formation intellectuelle de qualité est réservée, dans les colonies, aux enfants des colons. L'action militante de cette première élite africaine formée en métropole trouve sa réalisation dans la création en 1947 de *Présence Africaine*, et, sur le continent, par la promulgation de la loi-cadre de 1956, marquant un aboutissement de sa demande « de participer aux affaires politiques, du moins aux responsabilités administratives. » (p. 32.) C'est ainsi, dans le dessein de former à la française des cadres locaux, devenus nécessaires devant le départ presque imprévu du personnel européen au tournant des indépendances que la coopération assortie de l'octroi des bourses a marqué la naissance d'une immigration d'étudiants africains en France, dans les années 1950, contrebalancée par la « coopération technique », soit « l'aide en personnels compétents de toute sorte fournie aux jeunes États indépendants qui en étaient encore cruellement dépourvus » (p. 35.) qui, elle, prit fin à l'initiative de Jean-Pierre Cot, ministre de la Coopération, en 1981. Administrativement, la coopération fut remplacée par le partenariat dans les années 1998. Cependant, celui-ci est confronté à des contraintes politiques, économiques et diplomatiques plutôt que de s'appuyer sur un échange résolument intellectuel. En ce qui concerne précisément l'arrivée des étudiants africains en France, en plus de ce manque de vitalité du partenariat, l'auteure de l'article soutient que : « Le déficit en étudiants étrangers, et

Le type du travailleur immigré de même a donné naissance au roman de Pius Ngandou Nkashama *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne* 93, récit dans lequel cet universitaire, qui se voulait le premier coopérant africain en France, raconte ses déboires et le mépris de ses collaborateurs dans cette noble entreprise qui visait à renseigner les élèves français sur les cultures africaines. Quant aux maisons d'édition qui publient les textes de la nouvelle diaspora, elles sont en effet nouvelles dans l'édition de la littérature africaine, bien que de nombreuses œuvres aient paru chez Présence Africaine comme *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou ou encore les deux romans de Biyaoula. Il faut toutefois noter que l'édition de certains ouvrages comme *L'Impasse*, est à ce jour épuisée. Cependant, poser cette question de nouveaux choix éditoriaux ne suffit pas à évaluer tous les aspects inhérents à la diffusion du texte francophone dans un réseau d'écrivains du village planétaire où l'intention de l'écrivain s'associe forcément à un besoin d'une audience plus large. En d'autres termes, le fait que les écrivains d'origine africaine vivant en France publient ailleurs plutôt que dans les maisons spécialisées dans la littérature africaine empêche-t-il réellement les auteurs de toucher leur lectorat de cœur ? Constitue-t-il une ouverture de cette littérature au monde aux dépens de l'Afrique et de ses problèmes ou au contraire une astuce visant à accroître la visibilité de l'écrivain sur la scène littéraire sans pour autant abdiquer à parler de l'Afrique ? On peut à cet égard formuler une objection en s'appuyant sur la situation de bien d'œuvres antérieures, principalement les romans de Camara Laye, *L'Enfant noir* et *Dramouss*, de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë* ou encore ceux d'Aké Loba, *Kocoumbo*, *l'étudiant noir* qui ont paru soit chez Flammarion, soit chez Plon ou encore chez Julliard, sans que cela n'entrave le lien qui les unit, du moins par rapport à la migration en métropole, à la littérature prétendument militante publiée aux mêmes époques chez Présence Africaine comme les romans de Bernard Dadié.

tout spécialement en étudiants originaires des pays du Sud, s'est accéléré avec les récentes lois restrictives sur l'immigration, dites "lois Pasqua". Les services consulaires français en Afrique demeurent très exigeants, en dépit des instructions récentes qu'ils ont pu recevoir concernant les échanges intellectuels. » (p. 47.) Abondant dans le même sens, le propos d'Hélène d'Almeida-Topor établit des statistiques et montre par exemple que de 1985 à 1999, les effectifs d'étudiants africains en France sont passés de 58% du total des étudiants étrangers en France à 49%, « dont 40% seulement originaires de l'Afrique subsaharienne et des îles de l'océan Indien. » (p. 112.)

I. 2. Immigration et gender studies

C'est à travers la problématique de l'intégration dans la société d'accueil que la critique pose la question du masculin et du féminin, de l'aptitude à sortir de la marge dans l'espace d'arrivée, selon que le personnage focalisé est un homme ou une femme. Cette distinction liée au genre, dans les œuvres littéraires de l'immigration, constitue en outre l'objet essentiel de l'ouvrage d'Elise Nathalie Ngo Bakonde¹. Nous-même remarquons, il y a quelques années, que des préoccupations esthétiques et institutionnelles spécifiques étaient articulées dans les écritures de l'immigration où le personnage mis en scène est une femme². Certains critiques comme Odile Cazenave soutiennent que selon le sexe du personnage mis en scène, l'immigration est vécue soit comme une entrave à l'épanouissement social, soit comme une occasion de gravir les échelles de la société d'accueil ; une situation qui offre des possibilités de réussite ou d'amélioration de la condition sociale du personnage. Carmen Husti-Laboye quant à elle situe cette question de la féminité dans ce qu'elle appelle « la féminisation de la voix narrative »³ ; en d'autres termes la mise en fiction des narratrices par des écrivains femmes. Ces observations du discours critique témoignent de l'émergence d'un discours de la condition féminine dans les nouvelles écritures diasporiques. En clair, il s'opère, comme l'affirme Odile Cazenave, « un renversement de l'autorité au sein de la communauté africaine en France. »⁴ Toutefois, cette émancipation du personnage gagnerait à être appréhendée à l'aune de sa mobilité, de son parcours ; d'abord de l'espace d'origine vers l'espace d'accueil, puis au sein de l'espace communautaire de la société d'immigration. Des personnages comme Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Assèze dans le roman éponyme de Calixthe Beyala ou encore Saïda dans *Les Honneurs perdus* de la même romancière, illustrent remarquablement cette chance que peut représenter l'immigration ou l'émigration pour un personnage féminin. Le parcours d'un

¹ E.N. Ngo Bakonde, *La Représentation du rêve de l'ailleurs par la voix féminine. Migration et féminisme*, Stuttgart, Verlag, 2011.

² G.N. Liambou, *Les Personnages féminins dans les écritures migrantes d'Afrique subsaharienne et du Maghreb*, Mémoire de Master, <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opensdissertations/4618/>

³ C. Husti-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit., pp. 106-119.

⁴ O. Cazenave, *Afrique sur Seine*, op. cit., p. 172.

personnage comme Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*, met en évidence l'exemple d'un cheminement du personnage féminin de l'ombre à la lumière, de la résignation à l'affirmation de soi, de l'assujettissement à l'émancipation. Une séquence comme celle relative au séjour de Salie à M'Bour, chez la vieille Coumba comparée à sa vie dans son appartement de Strasbourg ou encore à ses vacances africaines montre suffisamment la dignité conquise par ce personnage aux yeux des siens, grâce à son émigration. En effet, du temps de son enfance, Salie, admise au collège dans une autre ville que celle dans laquelle elle a fait ses études primaires, est placée sous la tutelle de la vieille Coumba, une cousine lointaine de sa grand-mère. Femme d'une soixantaine d'années et dont la fille, Gnarelle, dans la trentaine, est la deuxième épouse d'El-Hadji Wagane Yaltigué, un ancien émigré, détenteur d'une multitude de pirogues de pêche. Mais, après les premières fastes de leurs amours et malgré la naissance d'un garçon, le seul qu'attendait ce mari désespéré de n'avoir jusque-là que des filles, Wagane se montre inconstant et commence à délaisser Gnarelle pour une jeune fille de seize ans habitant une contrée éloignée de M'Bour. Pour ramener le mari volage, la vieille Coumba fait venir un marabout peul. Cet être sulfureux, prétextant obéir aux ordres des esprits, n'hésite pas à extorquer une importante somme d'argent à la vieille Coumba et à sa fille désespérée ainsi qu'à contraindre Salie à une humiliante pratique sexuelle à trois :

Le rite du peul exigeait une jeune fille pure, une vierge qui devait tenir le sexe maraboutal, en faisant aller sa main de la terre vers le ciel et du ciel vers la terre, comme lorsqu'on pile du mil, tandis qu'allongé sur le dos entre les jambes de sa patiente, il débitait ses incantations. Coumba, ma tutrice, m'avait réquisitionnée, muselée, en m'annonçant l'horrible sort qui serait le mien, la terrible sanction que les esprits m'infligeraient en cas de refus ou de trahison du secret. Le marabout l'avait soutenue [...]¹

Ce qu'il faut voir ici, c'est le passage du personnage, grâce notamment à la lucidité et à la liberté d'expression que lui confère son statut d'Africaine émigrée, de prendre la parole pour sermonner ces marabouts et autres goujats qui, prétendant agir au nom des traditions, exploitent la crédulité des plus faibles ; pour critiquer ces formes

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 179.

d'escroqueries qui traversent encore l'espace africain actuel. Par cette révélation, la narratrice illustre le passage symbolique de cette assignation au silence à la liberté d'éventer le mystère somme toute postiche qui entoure ces pratiques rétrogrades. Ainsi, malgré l'hésitation, surtout due à la pudeur et à la bienséance, qu'elle éprouve à raconter cette histoire à son frère qui projette d'aller solliciter les services d'un marabout pour réussir à émigrer en France, Salie sort de cette torpeur et de sa retenue pour mettre son frère au courant de ce passé jusqu'alors tu :

Quant à moi, devenue réfractaire à toute forme de tutelle au cours de mes pérégrinations, j'ai fait de ma mémoire la tombe de cette histoire pendant de longues années. Je ne l'ai exhumée que pour dévoiler à Madické ce que bien des marabouts cachent sous leur apparence de sainteté. Non, ce n'est pas la peur qui m'en empêchait, mais plutôt la décence.¹

L'émigration de Salie lui permet ainsi de conquérir ce qui est, symboliquement, le droit le plus inaliénable qui lui était pourtant confisqué avant son voyage en Occident : le droit de s'exprimer et, ce qui en est le corollaire, celui de s'opposer à la tutelle de la vieillesse, ici incarnée par Coumba, ou d'une tradition déviante que représente le marabout. L'espace occidental d'énonciation permet ainsi au personnage féminin de s'élever au-dessus de cet obscurantisme ; entreprise d'autant plus aboutie que Salie vit en France où elle vient de publier un livre. Elle est passée à la télévision française pour parler de ce livre. Ce succès littéraire a par ailleurs été relayé par les médias de son Sénégal natal. En outre, elle subvient aux besoins de sa famille restée en Afrique et principalement à ceux de son frère Madické à qui elle envoie une assez importante somme d'argent afin que celui-ci ouvre un commerce sur place plutôt que de risquer sa vie en tentant de gagner clandestinement l'Europe. Cette condition est par ailleurs à l'opposé de celle de "l'Homme de Barbès", un autre personnage immigré, compatriote de Salie, mais masculin. Celui-ci habite un minuscule appartement de la Sonacotra et exerce des travaux manutentionnaires pour survivre en France. Dans le cas de la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*, il faut toutefois se garder de considérer son succès comme immédiat. Dans le premier ouvrage de Fatou Diome, *La Préférence nationale*, l'héroïne

¹ *Ibid.*, pp. 181-182.

est confrontée à de nombreuses difficultés pour pouvoir décrocher un emploi, principalement du fait qu'elle est africaine. Salie exerce, entre autres, les métiers de femmes de ménage, de baby-sitter alors-même que son statut d'étudiante en DEA de lettres lui aurait valu des emplois qui lui sont refusés comme ceux de répétitrice. Son succès marque l'aboutissement d'un cheminement difficile mais aussi sa capacité de résilience et sa combativité.

La condition sociale des personnages féminins immigrés ne correspond pas forcément à celle des personnages immigrés masculins dans les romans des auteurs voyageurs. L'expérience de ceux-ci dans la terre d'accueil, ou du moins la représentation que les auteurs hommes et femmes en font, s'apparente plus à une suite d'infamies, d'humiliations et de déboires tant sur le plan conjugal que sur le plan professionnel. Il se pose ainsi une véritable question de la masculinité et de la féminité dans les romans de l'immigration post-coloniale. "L'Imprimeur", un ancien émigré, raconte dans le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, une séquence du cauchemar qu'a été sa vie en France, puisque c'est sur une calomnie de son épouse le faisant passer pour un fou qu'il est renvoyé dans son pays natal, après un séjour en asile psychiatrique. Massala-Massala de même, le narrateur du roman *Bleu-Blanc-Rouge*, évoque les deux années qu'a duré son séjour parisien comme un temps où il a croupi « dans l'ombre totale. »¹ Il manque de se suicider tant la déception qui l'affecte est profonde comparée aux illusions qu'il s'était faites en allant en France. Ce sentiment de n'avoir rien fait de sa vie ne s'attache pas uniquement aux personnages masculins renvoyés dans leurs pays d'origine. Ceux qui sont légalement installés en France n'en sont pas exemptés. Certains textes exploitent en effet cette question de l'exil face à la masculinité et à la féminité dans le cadre familial ou communautaire. Calixthe Beyala construit une scène dans son roman *Maman a un amant* où l'épouse d'Abdou trouve un amant et contraint ainsi le mari à prendre soin du foyer pendant le temps que dure cette intrigue. Il s'opère une sorte de renversement de rôles traditionnels dans le cadre conjugal. Dans une telle perspective, les personnages dont la masculinité est déniée par l'espace d'accueil tentent de reconquérir leurs prérogatives de mâle dans la sphère familiale ou communautaire, au risque parfois de démêlés

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 217.

insurmontables. C'est dans cette perspective qu'il convient de situer les conflits qui divisent la communauté africaine mise en place par Daniel Biyaoula dans son roman *Agonies* et principalement celui entre Gislaine et Gabriel. Cet homme d'une quarantaine d'années est en réalité ingénieur de formation. Cependant, n'ayant pas pu trouver un emploi correspondant à sa formation, Gabriel se contente d'un travail de livreur et d'un appartement très insalubre dans la banlieue parisienne avec son épouse Valérie et leurs huit enfants. Cet échec d'insertion professionnelle qui nourrit les récriminations de Gabriel envers son pays d'accueil est en outre compliqué par l'hostilité et le racisme dont il est l'objet à son lieu de travail ou simplement chez la boulangère du quartier qui lui parle un français de tirailleur, comme en témoigne la scène où celle-ci accueille Gabriel avec cette phrase : « Toi y en a vouloir quoi ? »¹, pendant que celui-ci entrait dans la boulangerie. Le seul terrain de conquête de son autorité émoussée devient ainsi le foyer et la communauté. Aussi s'emploie-t-il à régenter son foyer comme lorsqu'il bat sa fille Maud dont il désapprouve la relation avec un jeune Blanc. À cette occasion, Gabriel n'hésite pas à menacer de battre son épouse Valérie comme il profère des velléités de maudire ses fils si ceux-ci s'avisent de s'interposer entre lui et Maud². À l'opposé de cette image pathétique, l'attitude de Gislaine est résolument progressiste. Celle-ci d'ailleurs ne cède pas à l'emprise que Gabriel tente d'exercer sur elle, en voulant notamment lui interdire la fréquentation des Blancs et de leurs compatriotes issus d'autres ethnies, sous le prétexte de la coutume et des liens familiaux, puisque Valérie, l'épouse de Gabriel, et Gislaine sont cousines. Ainsi naît la contradiction entre Gabriel et Gislaine qui, elle, en raison de ses études de droit et de ses lectures féministes se voulait « une Africaine ultramoderne », chez qui « il n'était pas question qu'elle se laissât enfermer dans un homme, qu'elle subît quelque pouvoir de lui. »³ Ces représentations ne sont, dans ces conditions, pas spécifiques à des œuvres dont les auteurs sont des femmes. Carmen Husti-Laboye écrit à cet égard : « Dans le contexte culturel de la diaspora subsaharienne en France, on peut penser que l'entreprise subversive des romancières s'inscrit dans le cadre postcolonial dans lequel elles rejoignent les hommes. Les femmes écrivains

¹ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 42

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 28.

utilisent les mêmes stratégies stylistiques et thématiques que les hommes, le féminin constituant plutôt un facteur d'individualisation ou de singularisation de l'écriture. »¹ Toutefois, en s'appuyant sur cette représentation antagoniste, par les écrivains voyageurs, entre un personnage féminin sympathique et un personnage masculin plutôt voué aux gémonies, Elise Nathalie Ngo Bakonde relie les œuvres des auteurs comme Maryse Condé, Aminata Sow Fall, Gisèle Pineau, Calixthe Beyala et Fatou Diome aux mouvements d'émancipation de la femme noire comme le « Womanism » et le « stiwanism », postures respectivement promues par l'écrivaine afro-américaine Alice Walker² et la Nigériane Molaria Ogundipe-Leslie³. Ce qu'il faut entendre en somme par ces deux doctrines c'est d'un côté, une sorte de féminisme noir, où la couleur de la peau et les valeurs originaires de l'Afrique sont mobilisées dans une Amérique déjà en proie à un féminisme de type occidental ; de l'autre la volonté d'inclure les femmes dans la transformation sociale de l'Afrique tout en excluant certains aspects cautionnés dans le *Womanism* comme le saphisme et en renforçant d'autre comme l'assomption de la maternité. Cette différence s'explique sans doute par les espaces d'émergence de ces deux doctrines : les États-Unis et l'Afrique.

Au-delà de ce qui est commun aux écrivains hommes et femmes par rapport à la représentation de l'espace de l'immigration, les nouvelles écritures africaines du voyage articule un discours de la féminité dont les deux lettres de Calixthe Beyala⁴ jettent les bases. La propension à se démarquer de l'emprise de l'homme s'apparente en effet à la démarche de nombreuses héroïnes mises en scènes par les nouvelles œuvres africaines de voyage, principalement chez Calixthe Beyala et chez Fatou Diome. Au sujet de Beyala, Carmen Husti-Laboye souligne : « Dans le roman de Beyala, le féminin se place volontairement en position dissidente par rapport à la communauté. Il incarne une marginalité qui n'aspire pas simplement à une position d'égalité avec l'homme, mais

¹ C. Husti-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit., p. 115.

² A. Walker, *In Search of our mothers' Gardens : womanist prose*, San Diego, Hardcourt Brace Jovanovich, 1983.

³ O.L. Molaria, *Re-creating ourselves : African Women and Critical transformations*, Trenton New Jersey, Africa World Press Inc., 1994.

⁴ C. Beyala, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995 et *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, Paris, Mango Document, 2000.

également à la destruction de l'homme en tant que centralité. »¹ Cette assertion trouve sa plénitude dans de nombreuses séquences romanesques où la masculinité du personnage perd son pouvoir, subtilement détrôné par un activisme féminin en douceur ou brutalement manifesté comme dans la scène relative à la naissance de Saïda dans *Les Honneurs perdus*, où, vexée par son époux qui la rabroue en public, l'épouse du pharmacien de Couscous empoigne son époux à la ceinture, dans un mouvement décisif par lequel celui-ci ne peut se dégager « de cette poigne de fer qui, en plus du pantalon, agrippait ses testicules »², la scène se poursuivant par une pression plus ferme des attributs masculins du docteur Sallam, avant que le malheureux ne soit projeté dans la poussière. Cette séquence est mimétique en effet, d'un renversement symbolique du pouvoir, dans la mesure où le mâle, ou du moins sa verticalité, est déstabilisé. Dans le cas des communautés immigrés en France, l'activisme du personnage féminin, contrairement à son homologue masculin, réside dans sa capacité de résilience. Dans *Agonies*, Gislaine, bien qu'elle n'occupe pas une position sociale enviable, puisqu'elle est caissière dans un supermarché en attendant de finir ses études de droit, n'a de cesse de déjouer toutes les velléités masculines de domination ou toute assignation à la marge de l'administration de son espace d'accueil. Sa détermination est de ce point de vue une arme qui lui permet de s'affirmer malgré cette espèce de domination masculine que les ressortissants de sa tribu veulent lui faire subir tout autant que contre le regard, voire l'ostracisme dont elle est l'objet de la part des autochtones français. Elle tient tête à la communauté qui désapprouve sa relation avec Camille pour des raisons tribales. En outre, elle tient tête à l'administratrice qui lui assigne l'appartement de la banlieue bien qu'elle finisse par résider dans cet appartement, faute d'alternative. Elle quitte Camille lorsqu'elle découvre que celui-ci mène une double vie.

L'espace du pays d'accueil, ou du moins le déplacement d'un personnage féminin pour y arriver, permet également des réalisations dans le cas d'un personnage comme Saïda, la narratrice du roman *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala. On a affaire ici à une espèce de personnage benêt, qui débarque en France la cinquantaine sonnée, sans instruction, mais simplement avec son certificat de virginité que lui remet le pharmacien-

¹ C. Husti-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit., p.

² C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., p. 27.

médecin de Couscous, son quartier de résidence à Douala, le jour de son départ pour la France, parce que, soutient ce médecin : « Les femmes vierges sont rares en Europe, et ce qui est rare est cher. »¹ Cette assumption de la virginité à un âge aussi avancé, témoigne sans doute d'une croyance aveugle, voire d'un conditionnement social dans une conception de la virginité nécessaire comme gage de sérieux et d'honneur familial ou communautaire, dans la tradition musulmane à laquelle Saïda se rattache, du moins au début de l'intrigue, puisque son père est présenté dans le roman comme un adepte de l'islam. Aussi, tout au long de son séjour à New-bell, le petit quartier malfamé où le personnage est né et où Saïda passe sa vie jusqu'à son départ pour la France, c'est dans le respect de ces principes qu'elle vit ; c'est-à-dire dans l'illettrisme et la méconnaissance totale de la sexualité. Sa mère lui répète souvent ces principes pour mieux les lui inculquer :

Tandis que je coupais les oignons, écrasais la tomate pour la sauce, maman, écroulée sur une natte, me prodiguait des conseils : « Il ne faut pas regarder les hommes dans la rue, c'est moche [...] il est conseillé d'attendre le mariage pour s'adonner à certains plaisirs [...] Dieu a prévu un époux pour chaque femme et, un jour cela se passe comme Dieu a prévu [...] La virginité et la fidélité sont les plus beaux cadeaux qu'une femme puisse faire à son mari. »²

Tout, dans ces conseils maternels, concourt à assujettir la femme aux attentes et au bonheur de son mari. À ces préceptes de la mère, il faut ajouter la rigidité et les admonestations du père qui impose le respect absolu des prescriptions du Coran : « Papa disait qu'on respectant le Coran, j'étais en contact direct avec les dieux. »³ Ainsi, le jour où la virginité du personnage semble contestée, parce qu'elle a été surprise en train de s'embrasser avec Effarouché, un des garçons de Couscous qui tentait de la prendre de force, Saïda est battue par son père, puis soumise à un examen de contrôle de virginité. Il faut ici remarquer que du point de vue de la société d'origine de Saïda, la femme n'a pas de liberté de disposer de son corps. La règle communément partagée s'attache à une sorte de réification du corps féminin, de dépossession de celui-ci pour le mettre au service du

¹ *Ibid.*, p. 181.

² C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, *op. cit.*, pp. 80-81.

³ *Ibid.*, p. 106.

mari et de la collectivité. Sandra Olivier parle à ce sujet « d'inscriptions tégumentaires, c'est-à-dire le discours que le corps social tient au corps biologique. »¹ Cependant, c'est à un âge avancé et grâce surtout à son voyage en France que Saïda renverse cet ordre de choses à son avantage. Elle commence à suivre des cours du soir en calcul, en écriture et en lecture chez maîtresse Julie. Cette perspective lui permet ainsi d'inverser les rôles traditionnellement dévolus aux femmes dans sa communauté d'origine, d'autant plus qu'elle découvre et assume sa féminité en se montrant très entreprenante sexuellement dans une scène d'amour avec Marcel Pignon Marcel, qui finira par devenir son époux :

Je passai mes mains dans ses cheveux, m'attardai à jouer avec les mèches coupées à ras et qui repoussaient comme des épis. Puis, lentement, je défis les boutons de sa chemise. Sa ceinture tomba sur le sol dans un bruit de métal. Et tandis que dehors un vent se levait, que des pas frappaient le macadam, que les crissements des pneus disparaissaient là-bas au tournant, je découvris le corps de Marcel Pignon Marcel, les plis des poignets, l'intérieur du coude, le creux entre les clavicules, les poils de sa barbe naissante ainsi que ceux dissimulés habituellement sous ses vêtements.²

La sexualité contribue de façon décisive à l'affirmation des aspirations liées à la féminité des personnages. Elle permet ici de voir le personnage féminin passer du statut d'objet, à celui de sujet. Dans le cas de Saïda, c'est en une sorte de renaissance qu'elle vit cette initiation sexuelle : « Mon corps vibrat de haut en bas, dans la même soumission enthousiaste à ce besoin naturel qu'aux autres, comme celui de manger, de boire ou tout simplement de dormir. Je prenais de la passion pour les trente ans perdus, au moins. »³ Ce qu'il faut ici remarquer c'est le fait que le personnage vit une sorte d'harmonie intérieure, qu'il se met à l'écoute de son corps et non aux prescriptions qui lui viennent de l'extérieur. De ce point de vue, la réappropriation de sa sexualité constitue, dans les écritures diasporiques, un rite de passage vers l'affirmation identitaire du personnage féminin. Sandra Olivier y trouve une postulation positive du rôle de la sexualité féminine dans l'écriture romanesque de Calixthe Beyala :

¹ S. Olivier, « Calixthe Beyala : l'é-CRI-ture du corps féminin » dans *Le Corps africain*, *Africultures* n° 19, été 1999, pp. 25-28 (p. 27.)

² C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, *op. cit.*, p. 395.

³ *Ibid.*, p. 396.

Beyala brise tous les tabous concernant le corps et la sexualité. Elle parle de la chair et décrit dans sa réalité, sans rien cacher et sans honte. Elle utilise pour ce faire, un vocabulaire et un registre familial, vulgaire, voire obscène à certains moments. Mais la nomination du corps et de la sexualité n'a pas toujours une connotation négative chez l'auteur. Elle permet d'arracher le corps féminin au corps social.¹

En effet, il est frappant de constater la mention du lexique du bas du corps dans les œuvres romanesques de Calixthe Beyala, que les scènes y relatives se déroulent en Afrique ou en France. La romancière franco-camerounaise initie de ce point de vue une esthétique qui va être entérinée par les écrivains comme Fatou Diome et Bessora. Nous partageons, à ce sujet, la remarque suivante de Sandrine Olivier au sujet de l'écriture de Calixthe Beyala : « Beyala ouvre ainsi la voie à un nouveau roman féminin africain qui place le corps en avant, n'hésite pas à le mettre en scène et à le faire parler autant que d'en parler. »² Cependant, à cette reprise en main de leur corporalité, les personnages mis en scène dans un espace post-migratoire se caractérisent par une lucidité et une liberté qui les démarque de ceux qui manifestent leurs élans féministes en Afrique, la communauté les faisant passer pour folles comme en témoignent les personnages féminins de Beyala dans les œuvres essentiellement situées en Afrique. Ainsi, Saïda, dotée de lucidité, observe et décrit avec apitoiement la gent masculine africaine qui débarque chez Ngaremba où ils ébauchent des chimères sur leur participation au développement de l'Afrique ; leurs projets s'amenuisant comme peau de chagrin au point où, vers la fin de l'histoire, leurs rencontres chez Ngaremba cessent définitivement. Ainsi, l'épanouissement féminin, dans les œuvres des écrivains voyageurs femmes, passe par la reprise de leur identité sexuelle, par une disposition de leur corps au-delà des ordonnances des coutumes ou de la mainmise de l'homme ; une liberté des contraintes, une dénégarion de la soumission au diktat d'un espace patriarcal. De ce point de vue, Fatou Diome emboîte le pas à l'esthétique de Calixthe Beyala. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Salie ironise d'ailleurs sur le vocable « soumission », lors d'une conversation téléphonique que son frère interrompt brutalement :

¹ S. Olivier, « Calixthe Beyala : l'é-CRI-ture du corps féminin », *op. cit.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 28.

Je m'allonge sur le canapé et entame un dialogue avec mes hormones. Elles ne me rendent pas toujours service. Non seulement elles me font souffrir quand elles sont mal lunées, mais c'est à cause d'elles qu'on me coupe la parole. On les a baptisées *soumission* sans mon accord ; je n'aime pas ce mot avec ses trois *s*, ces constrictives qui conspirent, conspuent l'amour, et ne laissent souffler qu'un vent d'autoritarisme. Je n'aime pas les sous-missions, je préfère les vraies missions. Et j'aime beaucoup les talons aiguilles aussi. Marie Curie en portera-t-elle au rendez-vous des grands hommes ? Je n'en sais rien. En revanche, je suis certaine que tous les grands hommes de ce monde se sont agenouillés, au moins une fois dans leur vie, pour embrasser les pieds d'une femme qui en portait. Alors, mes hormones de féminité, je les garde ! Pour rien au monde je ne voudrais des testicules. D'ailleurs, il y en a qui se les arrachent pour promener leur torse poilu sur des talons aiguilles jusqu'au bois de Boulogne.¹

L'ironie ici vise essentiellement la vanité de tout autoritarisme phallocratique. De ce point de vue, il est remarquable de constater la manière dont la narratrice souligne d'abord le vocable, pour s'en détacher et attribuer cette thèse à un énonciateur qui n'est sans doute pas Salie. Ce dialogisme se reflète dans la distinction entre l'opacité de cet énonciateur extérieur et désigné par le pronom indéfini « on », comparé à la narratrice elle-même qui se désigne par « je », assumant, par cet effet, sa condition de femme avec fierté. Par ailleurs, Salie recourt au registre de l'impératif et joue sur le mot *soumission* en l'éclatant pour en montrer la polysémie constitutive ; ce qui lui permet de railler la prétention de supériorité masculine en inversant les rôles à travers des portraits ; d'abord celui d'une femme érudite sur talons aiguilles, puis celui rejetant l'homme à ses génuflexions à la botte de l'être féminin. En définitive, c'est le travestissement de ce dernier en femme qui boucle l'attaque de la narratrice qui souligne la supériorité de la femme puisque Salie refuse de troquer sa féminité contre une quelconque forme de pouvoir masculin.

La raillerie de la masculinité et des intimations sociales par rapport au corps féminin peut aussi se lire dans le parcours du couple que Fatou Diome met en scène dans *Kétala*. Celle-ci s'attache notamment à l'attitude de Makhou qui longtemps après leurs noces, ne consomme pas l'acte d'amour avec Mémoria ; à l'attitude du père de Mémoria, qui décide de marier sa fille, quitte à la menacer d'expulsion du domicile familial en cas de refus d'obéir à cet ordre, en misant non sur les aspirations intellectuelles de cette

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., pp. 47-48.

dernière qui entend poursuivre des études de lettres après son admission au baccalauréat, mais à son honneur à lui, à ce que « le Tout-Dakar » va penser de la désobéissance de cette fille à son égard. La raillerie vise aussi l'attitude de la mère de Mémoria : consciente de la souffrance de sa fille visiblement pas heureuse en ménage, elle se contente de lui donner une leçon de stoïcisme selon laquelle « le bois mouillé n'empêche jamais la bonne ménagère de tisonner son feu et de servir un plat chaud. »¹ Au fond, tout se passe ici dans le cadre d'un espace social où des valeurs passent avant le bonheur des êtres. Fatou Diome, de ce point de vue, montre la vanité des considérations d'honneur qui méprisent le bonheur, ou du moins le point de vue des personnages impliqués dans une institution sociale comme le mariage. Les règles communautaires ou traditionnelles préétablies se heurtent ici à la situation d'une jeunesse qui fraye avec les mœurs modernes. À propos de l'espace social africain où se décide la mise en couple de Mémoria et de Makhou, les narrateurs du roman relèvent un certains nombres d'idéaux. C'est ainsi une société « où coiffer Sainte Catherine alimente les pires calomnies »², « où l'honneur s'abrite au mont de Vénus »³, où des stratagèmes les plus insoupçonnés sont mobilisés pour prouver, au lendemain d'une lune de miel, que « le pagne de virginité » est maculé de sang afin d'asseoir la bonne réputation de la famille. Ainsi, dans le cas de Mémoria, cette attente qui semble se rallonger du fait de l'homosexualité de Makhou est vite réparée :

Au bout d'une semaine, elle [l'envoyée qui devait porter le grand pagne de virginité à la famille de Mémoria] décida les mères des mariés à conclure un accord de circonstance : le soir venant, une malheureuse poule avala ses derniers grains de mil avant de rejoindre son poulailler, sans se douter qu'elle allait être immolée à l'aube pour maculer le pagne de virginité de Mémoria.⁴

Cette farce rehausse cependant la fierté des géniteurs de la mariée : « Le père de Mémoria pointa ses babouches vers la mosquée avec plus d'assurance, la mère se tint bien droite sur le chemin du marché, où elle croisait toujours une griotte prête à lui déclamer un arbre généalogique magnifié, jusqu'à ce qu'elle l'étouffe des billets de

¹ F. Diome, *Kétala*, op. cit., p. 80.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Idem.*

banque. »¹ Cependant, la mariée ne consomme aucun acte sexuel avec son époux jusqu'à leur départ pour la France : « Ils y [dans leur chambre nuptiale] dormaient sans se frôler, séparés par la froideur de Makhou, un mur aussi résistant que les remparts de Varsovie. »² Lassée d'attendre le premier pas d'un époux bien timoré, un soir, à titre ludique, Mémoria convie son époux à mimer, dans leur chambre, le scénario du roman *L'Amant* de Marguerite Duras. C'est ainsi que le personnage féminin mis en scène dans ce roman en vient à perdre sa virginité. C'est également à partir de l'espace français que Mémoria se libère de l'emprise de Makhou et divorce d'avec lui. Ici, il faut une fois encore souligner l'attitude entreprenante du personnage féminin. En remontant cependant le parcours de Mémoria, il est indéniable que le roman *Kétala* rapporte l'itinéraire d'une jeune femme sacrifiée au diktat de la coutume. Mémoria peut de ce point de vue représenter une antithèse de Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*. Sa mort, à la fin de l'histoire, peut être appréhendée comme la conséquence d'une réappropriation incomplète de son identité sexuelle. C'est en outre pour répondre aux besoins de son père qu'elle se prostitue et contracte le virus du sida, le corps étant une fois encore mobilisé pour servir la collectivité familiale. On en revient à la considération de la femme comme objet. Néanmoins, l'incapacité sexuelle de Makhou postule ici une forme de raillerie de la masculinité, incitant Mémoria à en appeler à l'ingéniosité d'une femme de lettres pour en venir à bout de cette lâcheté masculine. C'est, en effet, dans une scène tirée de la littérature féminine que Mémoria doit la découverte de son identité féminine.

Il faut de ce point de vue, reconnaître la propension des écritures diasporiques à mentionner les œuvres féminines ou les auteurs féministes pour attiser l'activisme des personnages féminins mis en scène. Ainsi, dans le sillage de Marie Curie et de Marguerite Duras convoquées par Fatou Diome, Simone de Beauvoir est aussi présentée comme une figure inspiratrice. Elle est l'inspiratrice de Gislaine dans *Agonies* de Biyaoula, personnage qui aspire par ailleurs à la profession d'avocate. De même, Sorraya, dans *Assèze l'Africaine* de Beyala se recommande d'elle dans son enfance. Elle l'évoque lors d'une conversation avec Assèze : « Aucune femme, dit-elle [Sorraya], ne peut

¹ *Ibid.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 84.

prétendre devenir une femme si elle n'a pas lu Simone. »¹ Gislaine, quant à elle, a dû remarquer dès son enfance les traitements de faveur dont ses frères bénéficiaient tandis qu'elle devait accomplir toutes les tâches ménagères. Puis, arrivée en France après son succès au baccalauréat, elle est tombée sur un article traitant de la condition de la femme en Afrique et des mutilations que certaines communautés africaines pratiquent sur le corps féminin. Elle conçoit dès lors un scepticisme foncier au sujet de l'existence de l'amour entre un homme et une femme de sorte qu'elle renonce à faire des enfants ou à se marier. Les écritures diasporiques posent indéniablement un renouvellement du discours féminin en littérature africaine, au-delà des représentations de la femme idéalisée chez Senghor et chez Camara Laye, ou encore assujettie comme dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, une voix féminine beaucoup plus combative transparaît dans la littérature de l'immigration africaine en France. Ainsi, Fatou Diome écrit en épigraphe à son roman *Le Ventre de l'Atlantique* : « À Bineta Sarr, ma mère, ma sœur d'Afrique. Cette fois, je t'imagine enfin reposée, prenant le thé avec Mahomet et Simone de Beauvoir. Ici-bas, je dépose des gerbes de mots, afin que ma liberté soit tienne. »² Autant dire que la voix féminine, dans les écritures diasporiques, inscrit un discours qui prend en compte le besoin de dire la féminité par la femme elle-même, dans les communautés postcoloniales d'Afrique et de France.

La question féminine dans les travaux critiques sur les écritures diasporiques, renvoie enfin, dans de nombreuses études, à la problématique de la mixité raciale, des couples dont l'un des partenaires est noir tandis que l'autre est blanc. Elise Nathalie Ngo Bakonde analyse cet aspect dans les ouvrages de Fatou Diome et de Calixthe Beyala. Cependant, plutôt que de limiter cette question aux œuvres écrites par des écrivains femmes, ou même à l'expression d'un féminisme, elle gagnerait en visibilité si l'on envisage de l'étendre dans la totalité des écritures diasporiques d'auteurs masculins ou féminins, puisque la question du couple interracial est récurrente dans les œuvres d'auteurs aussi bien hommes que femmes, comme en témoignent les couples Joseph-Sabine ou Dieudonné-Suzanne dans *L'Impasse*, L'Imprimeur-Céline dans *Verre Cassé*, Camille-Florence et Bernard-Josiane dans *Agonies*, Sorraya-Alexandre, puis Assèze-

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 78.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 9.

Alexandre dans *Assèze l'Africaine*, Ngaremba-Frédéric et Saïda-Marcel Pignon Marcel dans *Les Honneurs perdus*.

I. 3. Immigration et constructions textuelles

La nouvelle génération des écrivains diasporiques se caractérise également, selon le discours critique, par des pratiques d'écriture différentes de celles de la littérature africaine canonique. Ainsi, Carmen Husti-Laboye, en s'appuyant sur un corpus composé entre autres des romans comme *La Fabrique des cérémonies* (2001) de Kossi Efoui, *Femme nue, femme noire* (2003) de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchak et *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome, conçoit ces écritures, sur le plan de la construction des univers diégétiques, comme constitutives de la postmodernité. Christiane Albert également constate de son côté que l'immigration n'est pas seulement une question de société que l'on doit limiter, sur le plan des représentations littéraires, à « un certain nombre de traits structurants ». Pour l'auteure, l'immigration « produit aussi un discours qui induit des modalités d'écriture spécifiques qui ne prennent leur sens que lorsqu'on les situe dans une perspective postcoloniale »¹ puisque, selon Albert, la littérature de l'immigration prend appui sur les situations de marginalisation sociale et d'hégémonie culturelle consécutives à l'expansion coloniale. Il s'agit ainsi, selon les critiques, d'une écriture novatrice qui se démarque des modes de construction textuelle mis en place par les premiers romanciers africains du voyage. Ces changements affectent principalement la construction narrative. Ainsi, Albert considère les énonciations diasporiques comme des écritures de « la démaîtrise »² et « du hors-lieux »¹. Husti-

¹ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 131.

² Le terme de « démaîtrise » est entré dans la sphère de la critique du roman africain francophone à partir de la parution, en 1997, de l'ouvrage de Joseph Paré intitulé *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal. Dans cet ouvrage où le critique entreprend de faire l'inventaire des traits esthétiques, des stratégies discursives, ou, « les audaces scripturaires », comme Paré lui-même les désigne, qui ont revitalisé le roman africain au lendemain des années d'indépendance, la « démaîtrise » est définie comme un état du sujet carrant sur le plan des catégories du savoir et du pouvoir ; « La figure qui permet de critiquer la logique du sujet. Elle n'est plus seulement la marque d'une aliénation mais surtout la preuve d'un déphasage de celui qui n'a plus la possibilité de se prévaloir des attributs qui

Laboye, par ailleurs, trouve ce souffle nouveau dans un questionnement sur le sens, notamment par rapport à la relation entre le sujet de l'énonciation littéraire et le monde. Selon elle, les narrations africaines contemporaines procèdent à un déplacement discursif du plan épistémologique vers des interrogations d'ordre ontologique. Il ne s'agit plus d'envisager le type de contexte qui préside à l'écriture de l'œuvre ou encore de déterminer, à travers l'œuvre, « la position politico-sociale » de l'écrivain. Tout au contraire, les narrations de la diaspora africaine actuelle soulèvent des questions sur le sens du monde dans sa relation avec le sujet. Ainsi, s'explique par exemple l'appropriation de la langue sur le plan de la créativité, en faisant à la fois "un jeu et en enjeux". C'est, au regard des textes ici concernés, le cas des constructions narratives des romans comme *Kétala* de Fatou Diome et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Dans la première œuvre, la situation narrative mise en place par Fatou Diome nous plonge au cœur d'une construction nourrie entre autres de la technique de la palabre africaine et de la rhétorique occidentale le tout orchestré par des voix narratives anthropomorphes, puisque plutôt que de mettre en place une instance narrative unique comme foyer d'émission du récit, la romancière crée un univers fictif où se relaient les voix d'un narrateur hétérodiégétique et de narrateurs seconds, intradiégétiques, mais auxquels revient la relation de l'essentiel du récit ; les meubles de Mémoria. Cette construction est originale dans le roman francophone. Fatou Diome transforme les meubles en narrateurs et destinataires du récit. Ceux-ci se racontent les bouts de l'existence du personnage renié par sa communauté. La narration intercalée s'enrichit ainsi de fragments, des séquences qui toutes travaillent à reconstruire la vie du personnage. Cette manière de narrer crée un rapprochement entre l'histoire et la narration, entre le récit et le discours. Ainsi, ces narrateurs objets, véritables passeurs, à travers le jeu de l'évocation passent en revue les figures de style apprises par Mémoria du temps de sa fréquentation du lycée, des

avaient été les siens dans une situation antérieure. Elle caractérise la situation du sujet incapable de dépasser le moment négatif de la perte pour devenir à nouveau un sujet d'action et de cognition » (p. 48.)

¹ Cette notion est issue des travaux de Michel Laronde, principalement de son ouvrage *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 74-92. Elle renvoie à des pratiques d'écritures marquées par le « brouillage des codes référentiels » par lesquelles les écrivains dits beurs se refusaient à se choisir un espace géographique d'assignation ou d'appartenance identitaire entre l'Afrique (le Maghreb) et la France, inscrivant leur écriture dans un paradigme de non-appartenance géographique s'articulant sur « la dialectique du rejet des deux cultures » (p. 78.)

ouvrages lus par celle-ci ainsi que des propos ayant cours dans les milieux africains et français fréquentés par le personnage. Ces échanges transforment l'espace du texte en un lieu de constante hybridation.

Alain Mabanckou également s'inscrit dans cette perspective d'hybridations narratives. À travers une intertextualité sans frontière, cet auteur transforme la narration de son roman *Verre Cassé* en un jeu où résonnent les accents de la littérature mondiale. De même, dans son roman *Mémoires de porc-épic*, couronné par le prix Renaudot en 2006, Mabanckou, dans le sillage de Fatou Diome, donne la parole à un narrateur animal, le porc-épic qui vient dénoncer, au pied d'un baobab, la cruauté de son maître humain. Ces techniques de narration mettent bien en évidence une écriture préoccupée par le travail sur la forme. On peut, de ce point de vue, partager l'opinion de Christiane Albert selon laquelle le texte littéraire de l'immigration met en lumière une poétique, un mode de construction textuel tout comme un mode d'articulation institutionnelle spécifiques. Ces textes innovent à la fois dans la manière de narrer et sur le rapport entre le texte et son référent. Ils mettent en outre l'accent sur les hybridations propres à ces nouveaux espaces cosmopolites que sont les centres urbains des métropoles occidentales ou les villes africaines post-coloniales. Ainsi, le roman de l'immigration post-coloniale intègre de nouveaux aspects des espaces urbains occidentaux et africains comme les métissages, les découpages administratifs en centres et en périphéries, que celles-ci soient des banlieues françaises ou des faubourgs africains. Il s'agit, dans ces nouvelles écritures d'une mise en scène de l'hétérogénéité comme support discursif nécessaire à la subversion de tout élan à l'hégémonie ou à l'exclusivité. Ainsi, Christiane Albert parle d'une écriture « de l'entre-deux », « métisse » ou « du Tout-Monde ». Odile Cazenave quant à elle parle d'une écriture « décentrée »¹. Cette tendance à s'exprimer de l'extrême

¹ Le concept d'« écriture décentrée » a été proposé mis par Michel Laronde, dans le cadre du roman *beur*, pour rapporter les décalages linguistiques et culturels qui émergent à l'intérieur de la France et qui sont dus à l'origine étrangère des écrivains. Dans l'introduction de l'ouvrage coordonné par Laronde, intitulé *L'Écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 7-8, le critique définit ce concept en ces termes : « L'Écriture décentrée rendrait compte de développements à l'intérieur de l'Hexagone d'une littérature marquée par des différences linguistiques et culturelles ancrées en partie dans l'origine étrangère des écrivains [...] est "décentrée" une Écriture qui, par rapport à une Langue et une Culture centripètes, produit un Texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques [...] ces Écritures sont produites à l'intérieur d'une Culture par des écrivains partiellement

périphérie parcourt de nombreuses œuvres diasporiques. Biyaoula par exemple, dans son roman *Agonies*, fait parler aux personnages un français des banlieues de France comme en témoignent les mots « les Blacks » pour les Noirs, ou encore les particules « ou quoi ? » en fin de phrases interrogatives. Ainsi, Olivier, un personnage agacé par la mine dépitée de Guy, le petit ami de Maud, dit à celui-ci : « Dis donc Guy ! Tu pourrais faire un petit effort quand même ! Tu veux nous gâcher la fête jusqu'au bout ou quoi ? »¹. De nombreuses occurrences témoignent de ces types de sociolectes et constructions syntaxiques relâchées. On peut donc conclure avec Cazenave que le public français est celui que visent les textes. En effet, des constructions syntaxiques de ce genre sont fréquentes dans les œuvres dont la banlieue constitue le cadre spatial chez Biyaoula comme chez Beyala. Cette parlure, si elle ne fait pas partie du français standard, n'a rien non plus à avoir avec une quelconque particularité de français africain. Il s'agit en revanche des modes de parler aisément constatables dans les quartiers périphériques des villes françaises.

Pour Carmen Husty-Laboye, l'inscription du roman de la nouvelle diaspora africaine en France dans une énonciation issue de la marginalité ou de la périphérie, pose la sexualité et la folie comme des articulateurs de la non-cohérence, reflet de la complexité sociale. Ainsi en est-il du personnage de Sorraya dans le roman *Assèze l'Africaine* de Calixthe Beyala. Sorraya est en effet le type de personnages ayant remué ciel et terre pour réaliser leurs rêves d'enfance qui peuvent se résumer, pour le cas de Sorraya, à un irrésistible besoin de s'occidentaliser. Précisément, être une grande star en Occident et avoir une existence matériellement bien comblée avec un mari blanc et riche. Sa vie à Paris correspond, du moins à ses débuts, à ces souhaits longtemps entretenus : « En six mois, Sorraya devint une star prospère et adulée. Elle se produisait partout, au Caveau, à l'Olympia, au Zénith, partout, des milliers de mains fanatisées se levaient pour l'adorer. »² En outre, Sorraya habite un luxueux appartement dans le seizième arrondissement de Paris et est l'épouse d'Alexandre Delacroix, directeur général de la MG5, une société de production de disques. Cependant, lorsque toutes ces aspirations

exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui de l'Écriture et de l'Écrivain) exerce une torsion sur la forme et sur la valeur du message. »

¹ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 124.

² C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 327.

sont comblées, au moment même où elle est au sommet de sa gloire, le personnage éprouve un sentiment de vacuité par rapport à sa vie. La star est poussée à des attitudes déséquilibrées. Lors d'une soirée par exemple où des invités français viennent dîner chez Sorraya et son époux, cette dernière conçoit des mets africains que ses invités ont des difficultés à manger, puisqu'elle leur intime l'ordre de manger non pas avec des fourchettes, mais avec des doigts : « Le nfoufou se disséminait partout. Il atterrissait dans les décolletés. Il chutait sur les cuisses ou dégoulinait le long des mentons comme une bave épaisse. »¹ Le délire de Sorraya atteint une gravité irrémissible au point où elle en vient à décommander certains de ces spectacles, sans égard pour son public admiratif, puis finalement à se dévêtir pour mimer, devant Assèze, la manière dont les hommes possèdent les femmes pour les faire choir avec mépris.

Daniel Biyaoula, dans son roman *L'Impasse* relève aussi les questions de sexualité et de folie comme objet du discours littéraire. La sexualité dans sa connotation la plus dégradante est associée à la scène où Dieudonné, un ami de Joseph est surpris en flagrant délit d'adultère avec Rosaline Dugal. En effet, le jour où Suzanne, la compagne blanche de Dieudonné, emménage dans un nouvel appartement où le couple projette d'habiter, Rosaline, une voisine dont l'époux affiche une haine viscérale à l'égard des Noirs, éveille la concupiscence de Dieudonné. Il vient ainsi remplacer Michel Dugal dans leur lit conjugal quand celui-ci travaille de nuit. Mais des messages anonymes viennent informer le mari cocufié de la relation extraconjugale de son épouse avec un Nègre. Il s'arrange ainsi pour tendre un piège aux deux infidèles afin de les prendre en flagrant délit. Dieudonné est mis en joue et sommé de ne pas faire le moindre mouvement jusqu'au point du jour. Finalement, à neuf heures du matin, le mari trahi demande à Dieudonné de s'en aller tout nu au dehors, au vu et au su de tout le voisinage dont sa compagne Suzanne, si bien que dans les escaliers, Dieudonné rencontre deux femmes qui, effrayées, se mettent à crier à l'exhibitionnisme. Tout le quartier accourt à ce spectacle « d'un Noir qui se baladait tout nu ! un exhibitionniste dangereux ou un fou ! »². Le parcours de Joseph, lui-même le conduit à la démence. En effet, Joseph, étant

¹ *Ibid*, p. 333.

² D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 218.

acculé dans ses derniers retranchements par l'inaptitude à assumer la complexité de l'existence, sombre dans une débilité mentale qui le conduit dans un asile psychiatrique.

La question des innovations dans l'écriture de l'immigration post-coloniale tient aussi, selon les travaux critiques, à la représentation contrastée de l'espace français et des discours d'altérité qui y circulent. Ainsi, en ce qui concerne précisément l'aspect de la mobilité, les nouvelles écritures de voyage mettent en scène des personnages qui traversent des espaces physiques ou symboliques de l'Afrique et de la France et déconstruisent, à travers ces déplacements, les grandes narrations binaires au profit d'un espace imaginaire de l'entre-deux, de l'hybridité ou tout simplement de l'impossible réconciliation des univers symboliques, traduisant ainsi leur invitation à une réévaluation postcoloniale des actuelles géographies frontalières tout autant que des autres modes d'assignations identitaires, à savoir les pièces d'identité et les ancêtres. Odile Cazenave identifie cet aspect de l'écriture dans l'usage subversif du stéréotype culturel ou racial, notamment chez Calixthe Beyala, mais cela peut se remarquer également chez Bessora et chez Fatou Diome surtout dans son recueil de nouvelles *La Préférence nationale* (2001). Cazenave soutient ainsi que l'usage littéraire du stéréotype chez Calixthe Beyala fonctionne comme une stratégie discursive, une pseudo-légitimation des préjugés du discours exotique, visant en revanche à débouter ce discours de l'intérieur. Ce procédé consiste précisément à une sorte d'associations lexicales clivées sur lesquelles le lecteur, africain ou occidental, doit nécessairement s'arrêter. Ainsi en est-il, par exemple, selon Cazenave des expressions comme « broyer du nègre », à la place de « broyer du noir » ou encore d'un passage du roman *Assèze l'Africaine* où la narratrice évoque son séjour à l'école en Afrique et rapporte que les sons qui sortaient de leur bouche d'écoliers étaient « pimentés et bâtonmanioqués » ou encore que leur français « était mis à la page au son du tam-tam, aux ricanements du balafon, aux cris des griots. »¹ Selon Cazenave, et nous partageons cet avis, un tel usage de la langue surprend le lecteur occidental, qui y trouve une sorte d'exotisation de la langue française, alors que le lecteur africain ne se retrouve pas forcément dans ces créations lexicales qui peuvent lui être attribuées par mégarde.

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 93.

Jacques Chevrier parle ici d'une stratégie qui consiste à renvoyer dos à dos les discours d'authenticité africain ou occidental.

Il ressort des travaux critiques que les stratégies d'écriture qui innervent la poétique des œuvres de cette génération, entre autres « la dérision, la violence verbale, la transgression des règles, la violence de la création »¹ et surtout une intertextualité qui absorbe les romans de formation des années 1960 tout en les travaillant pour produire des parcours de contre-modèles de formation, se posent comme un mot d'ordre en faveur d'un nouvel art poétique. L'espace littéraire dans lequel s'inscrivent les nouvelles œuvres de voyage en littérature francophone se présente, en définitive, comme une aspiration à dessiner, à travers la fiction littéraire, de nouvelles frontières sociales et institutionnelles plus représentatives du présent, présent tendant à s'éterniser dans l'actuelle postmodernité.

Les innovations formelles dans les écritures de l'immigration post-coloniale s'attachent aussi à une palette plus diversifiée de constructions génériques. En effet, dans son ouvrage *Littératures africaines francophones des années 1980-1990*, Lydie Moudileno faisait remarquer la nécessité de repenser, en littérature africaine francophone, les critères de la littérarité, étant donnée la naissance, dans les années 1980, des formes de littératures populaires qui faisaient leur entrée dans l'espace littéraire africain francophone, sous la forme de roman policier, roman sentimental et de littérature enfantine entre autres. Odile Cazenave abonde dans le même sens dans son ouvrage *Afrique sur Seine*. Elle remarque la mise en place, dans les œuvres de son corpus, des constructions textuelles se rapportant au roman policier. Christiane Albert quant à elle, remarque, sur le plan de la construction narrative, que les écrivains privilégient des récits homodiégétiques à cheval entre l'autobiographie et l'autofiction. Catherine Mazauric, ancrant son analyse dans les situations de cohabitations impromptues auxquelles sont entraînés les personnages ainsi qu'à la rigidité des contrôles frontalières de l'Europe, identifie l'émergence des constructions génériques comme le « roman choral »², dont la construction fait se rassembler dans un même espace des personnages que rien *a priori* ne prédisposaient à mener une aventure commune. Cette critique identifie en outre les

¹ C. Husti-Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, op.cit., p.205.

² C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, op. cit., p. 84.

constructions de l'utopie et de l'*uchronie* ; en somme des modes différents de fictionnaliser l'Histoire. Ces métamorphoses du roman d'aventures¹, bien que n'étant pas entièrement représentées dans notre corpus, s'y retrouvent, du moins dans certaines séquences. Ainsi, dans *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou, l'enchaînement d'événements ayant permis aux deux policiers d'appréhender le narrateur alors qu'il exerce le commerce illicite des titres de transports sur la place de Château-Rouge emprunte à la construction de l'intrigue policière. De même, dans les espaces marginaux que mettent en place les œuvres de Beyala on peut constater une certaine propension à dire la cohabitation de personnages d'origines et de races différentes réunis par leur marginalité. C'est le cas par exemple du lieu où se noue l'amitié entre Saïda et Marcel Pignon Marcel dans *Les Honneurs perdus*. Les romans *Inassouvies, nos vies* et *Kétala* de Fatou Diome sont tissés de séquences qui empruntent au roman sentimental, dans le cas de *Kétala*, et à l'*uchronie*, pour *Inassouvies nos vies*, dans la mesure où c'est à Betty, la jeune Africaine que revient le devoir d'assistance à Félicité, la femme européenne, inversant symboliquement l'assistance du Sud par le Nord. De même dans *Kétala*, ce n'est pas un personnage africain qui débarque en France pour se faire soigner, c'est au contraire à un parcours inverse que l'on assiste. Mémoria, arrivée en France en bonne santé, en retourne malade du sida. Ces narrations donnent à lire une autre téléologie. Toutes ces constructions génériques s'attachent à des représentations diverses et constituent des innovations formelles générées par les nouvelles écritures de voyage.

¹ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 12-28. Il pose certaines des constructions ci-dessus évoquées comme des dérivées du roman d'aventures.

I. 4. Immigré post-colonial et figurations littéraires

L'émergence d'une catégorie sociale de l'immigré a donné lieu à de nombreuses représentations de celui-ci dans la fiction. Ce type de personnage a suscité également l'intérêt des travaux critiques. C'est par exemple en se fondant sur l'affirmation, par celui-ci, d'un certain rapport à l'Afrique qu'Odile Cazenave distingue les trois types de romans qui représentent, selon elle, les écritures de la nouvelle génération d'écrivains africains en France, à savoir les romans du détachement, du déracinement et de l'immigration. Aussi écrit-elle :

C'est d'abord ce qui peut apparaître comme un refus [de la part du personnage mis en scène] d'engagement collectif ou individuel quelconque. Au cœur de ces premiers romans se trouve la mise en question d'une identité qui passe non pas par la recherche de ses origines, mais bien par la fuite loin de ses origines, ce qui, à l'extrême, se manifeste par le refus de toute prise de position que ce soit par rapport au paysage parisien/français ou africain. C'est ensuite, au contraire, une littérature de déracinement, critique sociale, parfois acerbe, de certains aspects des Africains ou de l'Afrique, à partir d'une démarcation du regard, regard africain de l'extérieur, confrontation entre une Afrique intérieure, portée en soi et l'image d'une Afrique là-bas. C'est enfin un balayage, va-et-vient continu, entre les Africains en Afrique et ceux installés en France.¹

La plus ou moins grande propension du personnage voyageur à afficher une appartenance africaine ou à la communauté africaine en France permet à Cazenave de concevoir les énonciations du roman des écrivains immigrés en trois catégories, en somme trois manières différentes d'assumer leur statut d'exilé.

Christiane Albert, dans son ouvrage *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, opte en revanche pour une étude diachronique des représentations du personnage de l'immigré entre celui de la période coloniale et celui de l'immigration post-coloniale. Elle note, de ce point de vue, la rémanence d'un certain nombre de « traits structurants » qui, au-delà des périodisations, ont contribué à construire « l'horizon

¹ O. Cazenave, *Afrique sur Seine*, *op. cit.*, pp. 40-41.

d'attente particulièrement sordide de l'immigration dans les littératures francophones. »¹
Au nombre de ces caractéristiques, Albert relève, entre autres, la précarité et l'exclusion sociale, l'indigence voire la misère, la faim, l'implantation dans les périphéries de la ville et la délinquance. Elle en conclut que : « La marginalité sociale est donc un des traits constitutifs du personnage de l'immigré dans la littérature francophone depuis ses origines, et sa banalisation, après les années quatre-vingts, en fait un des *topoi* majeurs de cette littérature. »²

Pour Catherine Mazauric qui appréhende les fictionnalisations des parcours que les discours officiels considèrent comme une immigration illégale, l'immigré en tant que catégorie littéraire se présente comme le réceptacle des dénominations contradictoires selon que celles-ci viennent des instances administratives de leur terre d'accueil ou que les concernés se les approprient eux-mêmes pour donner un sens à leur déplacement. Ainsi en est-il par exemple des immigrés en provenance du Maghreb qui, tandis que les sociétés européennes les renvoient à la clandestinité, se prennent eux-mêmes pour des *harraga*³, inscrivant leur aventure dans un phénomène social pensé en termes d'héroïsme ; une sorte d'offensive lancée contre l'interdiction qui leur est faite de franchir les frontières européennes. L'« aventurier » est, selon Mazauric, le pendant subsaharien du *harraga* maghrébin :

Disposant principalement du français, comme langue véhiculaire d'échange entre des ressortissants des pays différents – et largement plurilingue –, les migrants et « transmigrants » subsahariens ont forgé, en cette langue, mais aussi à partir de l'anglais [...], un vocabulaire destiné à qualifier leur expérience, enrichi d'expressions puisées dans les langues des différents pays de transit comme l'arabe et l'espagnol. Partir pour tenter de rejoindre l'Europe en des chemins de migration irrégulière, c'est « faire l'aventure. »⁴

Ces dénominations révèlent la contradiction et le malentendu qui s'attachent aux différents discours proférés au sujet de la migration de part et d'autre de la Méditerranée, selon qu'on est au Nord ou au Sud, mais aussi selon qu'on s'inscrit dans le sillage du

¹ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 95.

² *Ibid.*, p. 99.

³ C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, op. cit., p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

discours officiel ou des discours humanitaires. Entre ces deux appellations se lisent en effet deux visions du même phénomène. D'un côté la bravoure, le courage et la motivation d'aller conquérir le bien-être qu'on n'est pas certain de connaître chez soi, ce qui est une entreprise louable en soi ; de l'autre, une minorisation des aspirations de toute une jeunesse en désespoir, doublée des représentations de l'arrivant en des termes susceptibles d'inspirer de la défiance à son égard. En somme la fabrication administrative de préjugés sur l'immigré :

Dans la littérature consacrée au sujet [de la clandestinité du migrant], le mot « clandestin » renvoie à deux situations distinctes, bien qu'elles se succèdent généralement : en premier lieu celle du migrant qui entreprend de traverser la frontière sans être repéré par les institutions qui les gardent [...] En second lieu, celle de l'immigré qui subsiste en Europe sans papiers, résidant souvent dans les squats et travaillant « au noir ».¹

La représentation péjorative du personnage de l'immigré trouve un écho dans les œuvres où l'on constate l'émergence de protagonistes migrants moralement peu fiables, voire psychologiquement déséquilibrés. Ceux mis en scène dans *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou par exemple, établissent un réseau mafieux, où, à l'instar de l'administration officielle il existe des préfets, spécialisés dans la fabrication de fausses pièces d'identité et des Conformas, démarcheurs interlopes dans l'électroménager. De même, la profession que se donne Ngaremba dans *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala, celle d'écrivain public au service de la communauté immigrée de Belleville, n'est pas exempte de déloyauté. C'est dans cette perspective qu'il faut entendre la remarque de Carmen Husti-Laboye qui note une propension, dans la fiction littéraire de l'immigration post-coloniale, à déconstruire la figure du héros. Cette constatation est également faite par Odile Cazenave qui l'évoque en termes d'éclatement de la figure du héros, principalement du personnage masculin. Celui-ci vit une sorte de vide intérieur qui le prédispose à l'échec dans la mesure où les personnages mis en scène dans ces textes méritent beaucoup moins d'incarner l'apôtre « d'un nouveau dialogue interculturel, ni

¹ *Ibid.*, p. 265.

encore moins proposer une nouvelle approche de l'identité africaine. »¹ Dans notre corpus, ces figurations d'immigrés déliquescents renvoient en effet à bien des personnages. Entre autres, aux personnages principaux des romans comme *L'Impasse*, *Bleu-Blanc-Rouge* et, dans une certaine mesure, *Kétala*. Tous ces personnages en effet suivent un itinéraire qui les conduit de la stabilité mentale à une sorte de déséquilibre. Leur voyage même n'est pas l'aboutissement d'un projet mûrement médité, ni d'un déplacement motivé par des ambitions nobles comme les études, la profession, l'art. Ce sont, de ce point de vue, de véritables aventuriers. La narration de leur immigration en France se présente ainsi comme une pression exercée sur la corde de leur destin jusqu'à ce qu'elle rompe et que l'aventure se transforme en mésaventure.

Christophe Désiré Atangana Kouna, quant à lui, inscrit la question de la dénomination dans la confusion constitutive du vocable immigré, dans la mesure où, pour ce critique, l'appellation monolithique d'immigré occulte de nombreux statuts, répondant en amont à des motivations différentes. Entre autres catégories, Atangana Kouna relève les exilés, les ex-colonisés de la France en l'occurrence, les étrangers puis les nomades ou aventuriers dont le voyage répond à une inclination naturelle à la découverte de l'ailleurs. Force est de constater dans les œuvres de notre corpus une proportion nettement dominante de ceux que ce critique range sous la catégorie des « ex-colonisés », dont la principale intention, à en croire Atangana Kouna, est une sorte de demande de réparation des torts subis par les leurs au nom de la France et de ses idéaux ; ce qu'il désigne précisément comme « la revendication du champ social d'accueil au même titre que les natifs. »² Atangana Kouna s'appuie, à ce propos, sur le discours de réparation que l'avocat de Jojo tient dans *Le Paradis du Nord* de Jean-Roger Essomba, notamment lors de la scène finale du procès, précisément lorsque cet avocat rend la France responsable de la présence des anciens sujets de l'empire dans son territoire actuel.

Cependant, le passage sur lequel se construit l'argument d'Atangana Kouna nous semble très proche, du moins sur le plan de l'intertextualité, de la plaidoirie de M^e Henry

¹ O. Cazenave, *Afrique sur Seine*, op. cit., p. 105.

² C.D. Atangana Kouna, *La Symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 96.

Riou, l'avocat de Diaw Falla dans *Le Docker noir* de Sembène Ousmane¹, qui malheureusement ne figure pas dans le corpus de Christophe Désiré Atangana Kouna. Ainsi, bien qu'il nous soit difficile de trouver dans les textes une telle revendication formulée de vive voix par un personnage africain, il n'en demeure pas moins que les scènes de rencontre entre les personnages venus d'une ancienne colonie française et les instances administratives ou simplement avec certains natifs bien ancrés dans le complexe de supériorité de civilisateur construisent un dialogue en forme de bras de fer, souvent musclé, assorti d'un devoir de mémoire et de vérité sur les rapports conflictuels nés avec la colonisation française en Afrique. Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, récrimine contre l'attitude irrespectueuse des polices des frontières, notamment à l'aéroport de Paris, lors de son premier séjour en France. Elle récrimine aussi contre les rigueurs des services consulaires français installés en Afrique :

Le prix du visa que les Sénégalais payent pour venir en France équivaut à un salaire mensuel local, alors que n'importe quel Français peut se rendre au Sénégal à loisir, sans aucune formalité. Celui qui ne m'aime pas assez, ou ne me fait pas assez confiance pour me laisser venir chez lui à ma guise, doit apprendre à frapper à la porte lorsqu'il veut entrer chez moi.²

Loin de représenter une simple leçon de civilité, ces propos de la narratrice du roman sont à inscrire dans les rapports inhérents à la situation d'hégémonie culturelle et ses conséquences sur le plan économique à l'ère de la postcolonie, puisque la dévaluation du franc CFA entraînée par les programmes d'ajustements structurels imposés à l'espace africain francophone revient fréquemment dans les œuvres de Fatou Diome. En somme toute l'œuvre romanesque de cette romancière peut s'analyser comme une dénonciation des conséquences de la colonisation sur la jeunesse africaine.

Enfin, en s'appuyant sur un corpus étendu des littératures de langue française, portant entre autres sur les romans *Le Petit prince de Belleville* (1992) et *Maman a un amant* (1993) de Calixthe Beyala, *Desirada* (1997) de Maryse Condé, *Aliocha* (1991) d'Henri Troyat et *Désert* (1980) de Jean-Marie Gustave Le Clézio, l'étude de Christophe

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir* [Debresse 1956], Paris, Présence Africaine, 1973, pp. 71-74.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 288.

Désiré Atangana Kouna met en évidence bien de spécificités de construction du personnage de l'immigré surtout dans sa relation à l'anthroponymie. En effet, d'un côté, ce critique rejoint les conclusions de Christiane Albert sur la représentation misérabiliste du personnage voyageur, en cela, leurs analyses soulignent indéniablement l'émergence d'un répondant littéraire de la catégorie sociale de l'immigré ou du moins d'une figuration de ce dernier dans le discours littéraire francophone ; de l'autre côté Atangana Kouna démontre une homologie entre le nom du personnage et le destin de celui-ci. À travers une saisie onomastique des protagonistes des œuvres de son corpus, ce critique constate une influence du nom du personnage immigré sur son devenir. Le nom se présente comme un indicateur, un élément prémonitoire du devenir fictionnel de l'immigré dans la terre d'accueil : « En rapport avec notre corpus, on remarque que la plupart des noms de personnages sont signifiants, d'une part ; d'autre part, ceux des protagonistes principaux constituent souvent des programmes narratifs. »¹ La remarque ici faite se rapporte à bien de personnages des œuvres comme *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou, *L'Impasse* de Biyaoula et *Assèze l'Africaine* de Beyala. Ce questionnement, cette méditation sur la prescience du nom, sa conformité avec le vécu obsède le protagoniste que Mabanckou met en scène dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge*. Tout ce roman, peut en effet être appréhendé comme une méditation sur l'identité que véhicule un patronyme. De ce point de vue, le jeu d'emprunts de noms des stations de métro de Paris auquel se livrent des jeunes admirateurs de la France scénarisent l'oblitération de leur identité. Ceux-ci reçoivent en effet des plans du métro parisien en échange de la coupe de cheveux qu'ils viennent faire à Moki. Ils substituent ainsi à leur nom celui de la station de leur choix :

D'autres s'attribuaient pour pseudonymes les noms de ces stations. Tel se surnommait Saint-Placide. Tel autre Strasbourg-Saint-Denis. Tel autre encore Colonel Fabien ou Maubert-Mutualité. Ils adjoignaient à ces pseudonymes le mot « Monsieur ». *Monsieur Saint-Placide, Monsieur Strasbourg-Saint-Denis, Monsieur Colonel Fabien, Monsieur Maubert-Mutualité.*²

¹ *Ibid.*, p. 36.

² A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, p. 62. Les syntagmes en italiques sont soulignés par l'auteur.

L'adjonction de la particule de civilité « Monsieur » est symboliquement performative, puisqu'elle transforme le pseudonyme en nom propre. Ce faisant, les jeunes Africains dont nous parle le narrateur dans ce roman se dépouillent de leurs patronymes pour endosser des noms dont ils ignorent l'histoire, mais qui tout de même représentent leur part d'héritage de la civilisation, celui notamment que le Parisien a bien voulu leur donner. Cependant, la remarque d'Atangana Kouna relative à la prédétermination inhérente au nom trouve sa plénitude dans le cas du narrateur mis en scène par Mabanckou et à l'aventure que constitue le voyage de ce narrateur. Le personnage lui-même en donne une signification bien enracinée dans la généalogie :

Moi Marcel Bonaventure, je dis et redis que jusqu'au jour où j'ai foulé la terre de France, ce lundi 15 octobre, à l'aube, mon nom était encore Massala-Massala. Le même nom répété deux fois. Dans notre patois, cela veut dire : *ce qui reste restera, ce qui demeure demeurera*. Le nom de mon père. Le nom de mon grand-père, de mes arrière-grands-parents. Je pensais que le nom était éternel, immuable. Je pensais que le nom reflétait l'image d'un passé, d'une existence, d'une histoire de famille, de ses heurts, de ses déchirements, de sa grandeur, de sa décadence ou de son déshonneur. Oui, je pensais que le nom était sacré. Qu'on ne le changeait pas comme on change de vêtements pour mettre ceux qui correspondent à une réception donnée. Qu'on ne prenait pas un autre nom comme ça sans savoir d'où il vient et qui d'autre que vous le porte.¹

Toute la trame du récit, en ce qui concerne l'immigration de ce personnage se résume à ces interrogations, à ces questions rhétoriques que le narrateur se pose à l'ouverture de la relation de sa vie à Paris. Il se profile ainsi la question précisément de l'impossibilité de troquer son identité contre celle d'une autre personne, l'irréversibilité du destin que prédit le nom est aussi problématisée ici. C'est à l'aune de cet entre-deux identitaire, de l'impossible conciliation des deux identités, de l'incompatibilité entre l'innée et l'acquis qu'il convient de placer les déboires de Massala-Massala. De ce point de vue, on peut concevoir le parcours de ce personnage comme porté par un fatalisme insurmontable. En effet, l'éternité du nom dont parle le protagoniste du roman de Mabanckou, renvoie essentiellement à un état de fait, à savoir l'indigence des parents

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., pp. 126-127.

ainsi que le défaitisme du personnage. Celui-ci se définit d'ailleurs dans une thériomorphie qui matérialise le refus de toute ascension :

Pouvais-je partir ? Voler de mes propres ailes ? Ce n'était pas sûr. J'étais habitué à vivre chez mes parents. Là, le gîte et le couvert m'étaient assurés. Je pouvais ainsi couvrir ma paresse à longueur de journée sans qu'on ne me demande des comptes. La France à mes yeux, n'était pas un bon refuge pour les loirs et les escargots.¹

De là une certaine incompatibilité entre cette léthargie et l'agilité nécessaire à l'aventure, cette « célérité d'un moustique d'étang »² que le protagoniste remarque chez les autres immigrés, principalement son mentor Moki, et qui lui fait cruellement défaut. La signification du nom du personnage prend une plus grande acuité si l'on met en parallèle son parcours avec celui du personnage de Charles Moki, celui par qui le projet de Massala-Massala a pu se réaliser. Il faut ici rappeler que le prénom Charles est dû à l'attachement du père de ce personnage au charisme du général De Gaulle. Comme ceux de Massala-Massala, les parents de Moki sont pauvres, du moins au début du récit. Son père, un retraité, a dû abandonner les travaux de construction de la maison en dur qu'il projetait de bâtir, faute d'argent. Cependant, au fil des voyages que Moki effectue chaque année, d'importants changements se remarquent dans leur concession. Moki reprend les travaux de construction abandonnés par son père et fait sortir de terre une villa imposante, qui par surcroît est électrifiée, sans compter l'installation d'une pompe à eau courante qui permet à tout le quartier de s'approvisionner en eau chez les Moki, moyennant une somme d'argent. Ce sont ensuite des voitures que Moki ramène de France pour que ses parents les rentabilisent en en faisant des taxis. De ce point de vue, le clivage entre la famille du Parisien et le reste du quartier est indéniable au point d'éveiller le goût de l'aventure chez Massala-Massala : « Il y avait deux mondes. Celui de la famille Moki et celui du reste du quartier. »³

Quant à Massala-Massala l'indigence de ses parents n'est pas que matérielle. Il tient aussi à la disgrâce atavique de sa famille. Son père est également retraité comme

¹ *Ibid.*, pp. 37-38.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 44.

celui de Moki. Cependant, tandis que le père de ce dernier a été successivement boy, puis facteur, puis réceptionniste à Victoria Palace, un hôtel français de la ville de Pointe-Noire, celui de Massala-Massala a quant à lui été cantonné dans un poste de planton qui ne lui a par ailleurs pas permis d'épargner suffisamment d'argent étant donné les difficultés pécuniaires engendrées par la santé fragile de sa femme. Ce passé est rappelé au narrateur lorsqu'il fait part à son géniteur de son besoin d'émigrer en France :

Il me retraça sa jeunesse. Il avait tout fait pour notre bonheur. Quand il avait connu notre mère, celle-ci était souvent malade. Elle avait des maux d'estomac chroniques. Elle ne pouvait donner la vie. Lui ne voulait pas l'abandonner ainsi. Sa conscience ne le lui aurait pas pardonné. Il avait dépensé toutes ses économies de planton pour avoir des enfants. Ils allaient d'hôpital en hôpital, de sorcier en sorcier – jusqu'à ce que le hasard fit qu'elle tombe enceinte. Hélas, elle accoucha d'un mort-né, ce qui jeta encore une voile de tristesse sur le foyer. Ils durent attendre des années pour que je vienne au monde, puis deux années plus tard, la naissance de ma petite sœur – dont l'accouchement faillit emporter notre mère. On lui boucha les trompes ; elle ne pouvait plus avoir d'enfant... »¹

Tout autant que le père, le portrait de la mère du narrateur n'est pas plus enviable. Celle-ci vend des arachides au Grand Marché. Ainsi, tout, sur le plan matériel comme dans son hérité contraint ce personnage à un piétinement. En témoigne la parcimonie avec laquelle le destin accorde ses faveurs à Massala-Massala et aux siens, opposé à la mobilité, au progrès que l'on remarque chez Moki et ses parents. Ainsi, le parcours du personnage dans l'espace diégétique correspond à une confirmation de cette attente de bonheur sans fin qui vient du nom du personnage, des lueurs et des illusions de bonheur qui jalonnent son parcours, mais pour toujours retomber fatalement dans la réalité fatidique.

Assèze, la narratrice du roman *Assèze l'Africaine* de Calixthe Beyala constitue également un personnage marqué par ce déterminisme du nom. En effet, le parcours qui la conduit de son village à Paris, avec des détours par de nombreuses villes africaines, ressemble à l'affirmation d'une volonté inébranlable pour atteindre une situation de stabilité. Le personnage l'exprime dans l'extrait qui ouvre la relation de son arrivée en France :

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., pp. 93-94.

Paris m'avait coûté mes jambes, le taxi, l'âne, le vélo, le taxi-brousse, les petits trains de cambrousse, puis le bateau, ce n'était pas grave car je ne demandais qu'une chose à l'avenir : un petit pas. [...] J'avais quitté Douala, fait un détour par N'Gaoundéré, Garoua, j'avais remonté Ndjamena et Bardjal, grimpé le Kilimandjaro, bifurqué par Edjeleh, Hadssi Rhat, Tripoli, Tunis et accosté à Marseille.¹

Le parcours ici raconté s'ajoute à un autre, plutôt psychologique qui permet au personnage d'acquérir une capacité à surmonter les meurtrissures émotionnelles comme les humiliations que lui font subir Sorraya, la fille légitime de son tuteur ainsi que celles liées à sa découverte des grandes supercheries de la vanité humaine pour aboutir à une lucidité qu'elle traduit dans un langage bien religieux, à la fin de sa longue confidence :

Aujourd'hui, je me retrouve. Et ce que je trouve pourrait s'appeler Dieu. Ce Dieu est parfait. Du moins, c'est son sens. Ce Dieu n'est ni blanc, ni noir, ni Afrique, ni Occident. Il est oiseaux, arbre, même fourmis, et prétend à la magnificence universelle. Il m'a dit : Aime.²

Le recours au lexique du religieux confirme la signification du nom de ce personnage que le père Michel, le curé de son petit village avait déjà prénommé Christine.

I. 5. Immigration, mémoire coloniale et francophonie postcoloniale

Le discours critique sur la littérature de l'immigration souligne également une relation de causalité entre la présence des Africains en France et l'expansion coloniale française en Afrique. C'est, entre autres, à l'effort de restitution littéraire de la visibilité des liens politiques entre la France et ses anciennes colonies, ou du moins leurs avatars,

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., pp. 231-232.

² *Ibid.*, p. 348.

depuis les origines jusqu'aux politiques d'immigration récemment adoptées en France que répond l'ouvrage de Dominic Thomas.¹ Ainsi, au-delà de la causalité politique, des influences interculturelles naissant dans les situations de cohabitation de part et d'autre de la Méditerranée et ayant survécu à la décolonisation sont récupérées et problématisées par la fiction littéraire. En cela, certains travaux comme ceux de Carmen Husti-Laboye et de Dominic Thomas peuvent se réclamer de la mouvance des exigences théoriques initiées par Edward Saïd² et Homi K. Bhabha³, concernant la nécessité de la prise en compte respective de l'impérialisme et des phénomènes d'hybridités dans l'étude des productions littéraires marquées par l'histoire coloniale. Il faudra ici entendre par francophonie postcoloniale une « situation d'écriture »⁴ informée par les legs de l'histoire de la colonisation, à commencer par la langue d'écriture des textes. Cette perspective permet d'inscrire les flux migratoires actuels dans le prolongement des déplacements de personnes et de pratiques culturelles qui ont pris leur essor à partir des conquêtes coloniales ainsi que des discours résultant de ces mobilités.

Dans le contexte de la France *intra-muros*, Christiane Albert par exemple situe la naissance de la littérature de l'immigration dans un espace social où se posent des questions relatives à la trace laissée par la politique coloniale française. Selon cette auteure, c'est au cours des années quatre-vingts, sous l'impulsion des mesures politiques favorables aux regroupements familiaux et ayant entraîné des bouleversements dans le tissu social français, que l'immigration s'est constituée en thème majeur des œuvres de la littérature francophone. Ces changements politiques ont précisément donné naissance à des mouvements littéraires émergents dans l'espace littéraire francophone. Pour le cas précis de la France, il s'agit de la littérature « beure » maghrébine ainsi que la littérature de l'immigration africaine à Paris. Cette remarque peut se vérifier dans la différence du nombre d'ouvrages mettant en scène le parcours d'un immigrant africain, avant 1980 et

¹ D. Thomas, *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Paris, La Découverte, 2013, Trad. Dominique Haas et Karine Lolm.

² E. Saïd, *Culture et Impérialisme*, [1993], Paris, Fayard, Le Monde diplomatique 2000. Trad. Paul Chemla.

³ H. K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, [1994], Paris, Payot, 2007. Trad. Françoise Bouillot.

⁴ J.-M. Moura, « Les influences et permanences coloniales dans le domaine littéraire », dans P. Blanchard et N. Bancel (dir.), *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 2006, pp. 166-175.

après cette date. En effet, à partir des années 1960, il se remarque un ralentissement, voire une disparition du thème de l'immigration dans le roman africain francophone. Les quelques rares œuvres qui évoquent un séjour métropolitain d'un personnage africain se comptent sur les doigts de la main, entre autres romans, citons *Dramouss* (1966) de Camara Laye, *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem et *Chaîne* (1974) de Saïdou Bokoum. En revanche, à partir des années 1980 jusqu'à maintenant, le corpus des œuvres centrées sur les mobilités entre l'Afrique et la France s'est accru sans discontinuer¹. Cependant la prégnance des traits culturels de l'ancienne métropole sur les anciens colonisés a survécu à la décolonisation. Nathalie Étoké en parle dans son roman *Un Amour sans papier*, lorsque la narratrice du roman, Malaïka, raconte les références culturelles à partir desquelles son éducation a été échafaudée. Ses parents, ayant étudié en France, ont en effet choisi d'élever leur progéniture à « l'européenne » ; ce qui se rapporte à l'adoption de codes vestimentaires, gastronomiques et éducatifs français. Le roman *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou soulève de même cette émigration africaine d'avant et d'après les indépendances africaines, à l'occasion du départ du protagoniste pour la France, lorsque celui-ci évoque le séjour d'études de son oncle en France, dans les années cinquante :

Mon oncle se moquait comme de l'an quarante de la circonstance. Il avait été en France à la fin des années cinquante pour ses études. En ce temps-là, rappelait-il à l'occasion, pour croiser un nègre là-bas il fallait passer la ville au peigne fin toute la journée où alors attendre la sortie des ouvriers devant une usine de Renault ou de Simca. Mais, soulignait-il, ce pays avait changé depuis ; il ne pourrait même plus reconnaître là où il résidait.²

Il faut sans doute concevoir ces propos comme une situation de maintien du lien entre les deux espaces ici mis en scène, d'autant plus que cette scène se déroule dans le

¹ Dans son ouvrage fondateur d'un espace littéraire de l'immigration Odile Cazenave recensait une trentaine de romans dont dix-huit fondamentalement identifiés comme des « romans de l'immigration », c'est-à-dire posant la problématique de la communauté africaine en France et des rapports entre les membres de cette communauté. L'auteure constatait à cet égard une croissance de ce type d'œuvres à l'orée des années 2000. Ces remarques n'ont pas été démenties à ce jour. De plus en plus d'œuvres et d'écrivains, français et diasporiques se consacrent à l'immigration comme en témoigne des œuvres de Fatou Diome, Bessora, Léonora Miano, mais aussi celles de Laurent Gaudé et de Delphine Coulin.

² A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, pp. 110-111.

hall d'un aéroport, espace frontalier par essence et point de jonction symbolique entre le pays que l'on quitte et celui où l'on se rend. Au-delà du temps écoulé entre l'époque évoquée par l'oncle du voyageur et celui du présent d'énonciation comme au-delà du changement des catégories sociales concernées par les différentes phases d'immigration, soit, les travailleurs, les étudiants et les aventuriers, c'est la pérennité de l'attachement à la terre de l'ancien colonisateur que souligne le narrateur créé par Mabanckou. Cet attachement fait d'ailleurs partie d'une présence noire en France qui, selon les historiens de la colonisation, n'a cessé de s'accroître¹.

Dans le même sillage, les assises culturelles du personnage principal du roman *Kétala* de Fatou Diome dévoilent une parfaite maîtrise de la littérature française, d'autant plus que cette jeune femme africaine qui débarque en France pour accompagner son époux est détentricrice d'un baccalauréat en lettres. Cette fascination pour la langue et la culture française est représentative de tous les personnages migrants de notre corpus, du moins avant qu'ils ne se confrontent à la dureté de la vie en terre étrangère. Saïda, la narratrice du roman *Les Honneurs perdus*, rapporte l'effervescence qui s'emparait des enfants de Couscous, lorsque les missionnaires français venaient leur offrir du lait, une fois par semaine :

¹ P. Dewitte, « L'Immigration : l'émergence en métropole d'une élite africaine » dans P. Blanchard et S. Lemaire (dir.), *Culture impériale. Les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, Paris, Autrement, 2004, pp. 201-211, établit qu'à l'issue des recensements effectués entre 1946 et 1962, la population noire d'Africains résidents en France est passée de « treize mille cinq cent dix-sept personnes à dix-sept mille sept cent quatre-vingt-sept personnes. » Bien que les chiffres soient modestes, l'auteur souligne qu'il s'agit là d'une présence visible, puisqu'elle est composée d'intellectuels dont l'action va marquer la société française dans le domaine de la politique et de la production artistique. Quant au nombre des étudiants africains, l'auteur soutient qu'il est passé de « deux cent cinquante » en 1946 à « cinq mille cinq cents » en 1960. Mais, après les indépendances africaines, ce frémissement intellectuel, cette population d'étudiants africains est relayée par une autre image de l'Africain : « L'éboueur africain des années 1960 et 1970, objet de toutes les pitiés bien-pensantes, conforte accessoirement un complexe de culpabilité né des luttes pour l'indépendance et des décolonisations. » Cette émergence de l'immigré misérable contraste avec la désertion de l'intellectuel africain, désormais préoccupé par « les constructions nationales » en Afrique, « après quinze années de bouillonnement intellectuel et artistique intense » en métropole. Certains pays africains, ayant adopté le régime marxiste, préférèrent envoyer leurs meilleurs étudiants à Moscou, à Berlin-Est ou à Bucarest. C'est sous l'effet conjugué du « désenchantement post-indépendantiste » et de « l'exil de nombreux intellectuels chassés par les dictatures » que l'ancienne métropole redevient, dans les années 1980, un espace de la vie intellectuelle et artistique africaine. Mais les années 1980 sont aussi marquées par l'entrée de Senghor à l'Académie française, soit en 1983. Ainsi, selon Dewitte, on peut parler, à partir des années 1980, d'une résurgence « sans doute de manière moins spectaculaire » de l'image de l'intellectuel africain en France.

Des jeunes Couscoussiers non scolarisés suivaient l'automobile et criaient des « Vive la France ! » et des « Vive Jésus ! » Père François, un Blanc huileux qui avait trimé cent sept ans sous les tropiques pour civiliser les Nègres, sortaient ses mains poilues par la vitre et faisait de grands saluts : « Très bien les enfants ! Bravo les enfants ! Vous êtes de braves citoyens ! »¹

Cet extrait est certes révélateur de l'indéfectible amour que les anciens colonisés témoignent pour l'ancienne puissance coloniale. Mais il souligne en outre l'amplitude temporelle séculaire de l'ensemencement de cet attachement qui est d'ailleurs inculqué au personnage africain dès sa prime enfance. Il inscrit par ailleurs la présence française en Afrique comme point de départ d'une cohabitation. De ce point de vue, la dimension postcoloniale des écritures de l'immigration africaine en France s'associe à leur propension à scénariser les aléas d'une cohabitation qui fondamentalement serait enrichissante dans l'espace de partage linguistique et culturel que constitue la francophonie.

La problématique d'une littérature de l'immigration africaine en France est ainsi traversée par cette mémoire de l'empire français, des rapports bilatéraux générés par cette situation et de ce qui en a résulté dans le devenir des anciens ressortissants de ses colonies. À ce sujet, Fatou Diome, dans *Le Ventre de l'Atlantique* parle du « syndrome postcolonial »² pour caractériser cette fascination de l'ancien colonisé pour la France. Cette sorte de « colonisation mentale »³ supplantant « la colonisation historiquement reconnue. » En témoigne l'enchantement des jeunes insulaires de Niodor à la victoire de l'équipe de France à la Coupe d'Europe. Ceux-ci en effet organisent une fête dans leur petit village africain pour célébrer cette victoire : « Ils [les amis de Madické] se sont cotisés pour faire la fête ce soir »⁴ rapporte le frère de la narratrice à sa sœur.

Les écritures de l'immigration problématisent ainsi l'absence d'égalité, le manque de compromis dans cette cohabitation. Elles s'inscrivent ainsi dans la perspective prônée par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin⁵ dans la mesure où ces textes

¹ C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., p. 65.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 256.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin, *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, London/ New York, Routledge, 1989.

réécrivent l'histoire consécutive à l'expansion coloniale du point de vue de l'ancien colonisé. Ainsi, le voyage des personnages, en plus de répondre à un impératif de figuration de l'état du monde dans lequel s'inscrit l'énonciation des œuvres, offre l'avantage de confronter les cultures en contexte :

Si les études littéraires postcoloniales se sont appliquées, avec pragmatisme, à décrire la *nouveauté* du monde des migrations et la récente apparition des formes culturelles mélangées, elles ont aussi de plus en plus tendu à révéler l'hybridité de *toutes* les traditions culturelles à *toutes* les époques, et à souligner en elles l'appel réitéré fait à un lieu qui n'est pas d'ici, à un peuple qui n'est pas le nôtre [...] la rhétorique de la théorie littéraire postcoloniale a pour objet de célébrer la réouverture des choses réputées à jamais closes, en particulier dans le pré-carré de la culture nationale.¹

C'est en s'appuyant sur cette expérience d'ouverture et de métissage que s'articule la tendance des écritures de l'immigration à représenter une topographie qui défie les frontières géographiques. Cette perspective ressort des analyses d'Odile Cazenave. Elle inscrit ainsi la postcolonialité des écritures de l'immigration certes dans la dimension chronologique, mais surtout en concomitance avec les phénomènes de globalisation qui ont succédé à la colonisation. Ce postulat permet ainsi à Cazenave de mettre en parallèle les œuvres de la nouvelle immigration africaine en France avec les autres formes d'écritures en situation d'exil. Entre autres écritures, cette auteure relève la littérature dite "*beure*" théorisée par Michel Laronde, mais aussi les autres formes d'écritures diasporiques notamment en Grande-Bretagne, en Italie et en Allemagne où elles gagnent également en visibilité. Les phénomènes migratoires de ces dernières années, les modifications qui en résultent par rapport à la configuration de nouveaux espaces européens ainsi que les changements politiques de l'Europe au cours du siècle dernier, ayant entraîné des modifications géographiques et culturelles, constituent, selon Odile Cazenave, la cause de l'émergence de ces écritures. C'est donc par cette inscription dans le cadre élargi de l'Europe que le livre se propose de donner un éclairage sur la littérature produite par cette nouvelle génération d'écrivains africains en France :

¹ A. Smith, « Migrations, hybridité et études littéraires postcoloniales » dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, Amsterdam, pp. 359-386, p. 365. Trad. Christophe Jaquet, Marianne Groulez et Hélène Quiniou. [Les termes sont soulignés par l'auteur].

Dès lors, placer l'analyse des nouvelles écritures africaines dans ce cadre [celui qui en fait une tendance européenne] nous permet non seulement de comprendre les changements de génération et d'écriture en termes postcoloniaux, mais également de sortir de la perspective hexagonale et d'insérer une pièce manquante au puzzle de la littérature mondiale, en tant que partie active d'un phénomène global à l'échelle européenne et mondiale.¹

En clair, ces figurations littéraires de la mobilité s'enracinent dans un contexte social qui porte en forme de palimpseste les restes d'un autre temps ; une actualité qui porte l'écho d'un passé non encore enseveli de façon complète dans la mémoire. À une Europe colonisant de façon concurrente l'espace africain sous la nécessité du capitalisme triomphant se relaye celle qui élève ses frontières contre les jeunes venant d'Afrique ; chassé-croisé que Catherine Mazauric met en évidence de façon convaincante :

Ainsi, ce que Romuald Fonkoua nomme le « voyage à l'envers » (à savoir une mobilité qui s'effectue du Sud vers le Nord) s'éprouve-t-il comme une sorte de réplique au mouvement d'expansion qui porta le Nord vers le Sud à travers la colonisation. Tandis que les discours publics stigmatisent une prétendue « invasion » venue du Sud, et prétendent parfois glorifier dans le même temps ce « rêve » colonial qui porta navires et hommes de l'autre côté de la mer, de silencieuses armées accomplissent, en sens inverse, un itinéraire porté par leurs propres songes.²

Cette situation soulève, dans le cadre de l'espace francophone des questions d'identité liées à la langue, au territoire et à la mémoire coloniale. Les personnages de Fatou Diome traduisent cette duplicité dans des fragments empreints d'un lyrisme particulièrement poignant. Ainsi, Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique* compose le fragment poétique suivant :

Clôturés, emmurés
Captifs d'une terre autrefois bénie
Et qui n'a plus que sa faim à bercer

Passeports, certificats d'hébergement, visas

¹ O. Cazevave, *Afrique sur Seine*, op.cit., p.20.

² C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, op. cit., p. 136.

Et le reste qu'ils ne nous disent pas
Sont les nouvelles formes de l'esclavage

Relevé d'identité bancaire
Adresse et origines
Critères de l'apartheid moderne

L'Afrique, mère rhizocarpée, nous donne le sein
L'Occident nourrit nos envies
Et ignore les cris de notre faim

Génération africaine de la mondialisation
Attirée, puis filtrée, parquée, rejetée, désolée
Nous sommes les Malgré-nous du voyage.¹

Dans *Kétala*, Mémoria, personnage au nom très symbolique, traduit cette désespérance à travers un discours de repentance adressé à l'Afrique :

Mère Afrique, pardonne !
Pardonne à tes enfants, partis à l'aube,
Loin de tes yeux,
Loin de tes dieux./

Vent de Yoff !
À toi mon visage,
Que le souffle de l'Afrique
Caresse mes plaies d'Europe.
Mère Afrique, pardonne-moi.
Afrique mère, embrasse l'autre moi./

Mère Afrique, pardonne !
Pardonne à tes enfants partis à l'aube,
Puisqu'ils t'endeuillent de leur absence
Et te reviennent, toujours autres./

Je t'ai quittée, à l'aurore de mes désirs,
Me voici, au crépuscule de mes soupirs.
Le partant est un enfant, ignorant,
Reçois le revenant, le repentant.
J'ai cru au bonheur de l'errance,
Je ne rapporte que mes rêves rances./

Mère Afrique, pardonne !
Pardonne à tes enfants partis à l'aube,
Puisqu'ils te reviennent autres,

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit. , p. 250.

Ils ne te reviennent pas.¹

Dans ces morceaux de poésie insérés dans la narration, prédomine la tendance à placer la jeunesse africaine au cœur d'un tiraillement entre les deux continents. Dans le cas de *Mémoria*, cette supplique est formulée en face de l'Océan Atlantique sur la plage de Yoff où le personnage a demandé à être conduit dès son arrivée à Dakar.

La littérature francophone de l'immigration contemporaine, dans ses constructions romanesques, s'associe à la question du territoire, saisi aussi bien comme support de l'imaginaire que comme décor, cadre spatial de l'intrigue ou simplement comme représentation du réel. Les textes se présentent dans une telle perspective comme des lieux de mémoire, des espaces d'interrogation sur le présent et le passé ; mieux, sur le poids du passé dans la configuration des espaces plus que jamais interculturels que sont les grandes métropoles occidentales ou les villes africaines. Telle semble la lecture qui se dégage des textes critiques et théoriques consacrés à cette littérature. Il faut donc, ainsi qu'il ressort des analyses des travaux critiques, repenser la fonction de l'Hexagone comme un espace embrayeur, un espace dont le fonctionnement littéraire rappelle le passé historique de la France, mais également, met en relation, dans le contexte présent, les deux plans du discours littéraire, l'énoncé et l'énonciation, le fictif et le factuel, l'œuvre littéraire et l'institution ou le champ à partir duquel se fondent les stratégies littéraires de légitimation institutionnelle. En effet, dans un récent travail collectif intitulé *Les Littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, où les analyses visent essentiellement à interroger la validité et la pertinence de la problématique soulevée par le concept de « littérature-mode », Lise Gauvin relance la question, toujours actuelle, des rapports entre les différentes productions littéraires de langue française. L'auteure pose, entre autres principes fédérateurs, qui fondent la spécificité des littératures francophones, leur articulation sur des langues et des publics divers, dont les assises culturelles ne se présentent pas de façon consensuelle, ainsi que leur situation instable, voire tumultueuse, dans l'institution littéraire française qui du reste représente l'« instance de légitimation »

¹ F. Diome, *Kétala*, op. cit., pp. 254-255.

des œuvres littéraires francophones. Gauvin en arrive ainsi à envisager la francophonie littéraire comme un espace encore à recréer :

Je ne peux m'empêcher de craindre que la notion de « littérature-monde en français » ne soit un avatar déguisé de l'idée d'universel dont on sait qu'elle a trop longtemps été un concept proposé par les cultures dominantes pour assurer leur hégémonie. Il y aura une véritable « littérature-monde en français » lorsque des liens seront créés d'une littérature à une autre sans passer par quelque centre que ce soit. Cela reste à venir.¹

Ce verdict sévère, cette représentation contingente de la francophonie littéraire de Lise Gauvin se limite toutefois à l'aspect linguistique et institutionnel des littératures francophones. En revanche, de façon plus tranchée, Jean-Marie Gustave Le Clézio, dans un article qui reprend les propos de sa communication inaugurale prononcée à l'automne 2008, à l'occasion d'une invitation à l'Académie de lettres du Québec, pousse la question de l'altérité jusqu'à l'évocation de la migration en contexte de mondialisation. L'écrivain prône une ouverture de frontière au sein de l'espace francophone au nom du devoir de mémoire :

Je ne fais pas mention de la puissance coloniale par goût de la polémique. C'est que ce système, inauguré par les grands voyages de découverte, est à l'origine de ce qu'on appelle aujourd'hui la mondialisation. Il est né de la violence, il s'est imposé au monde en lui imposant une uniformité de langue, de pensée, de religion. La question n'est pas de savoir s'il a été bon ou mauvais [...] La question est de savoir ce que l'on veut en faire aujourd'hui [...] L'Europe s'est faite non comme une ouverture, mais plutôt comme un repli, une fermeture au monde. Sous le prétexte de faire table rase du passé, l'on veut aujourd'hui ignorer la très grande responsabilité des pays européens dans la situation précaire que vivent les neuf dixièmes de la population de la planète [...] L'on oublie que la prospérité de l'Occident – y compris des Etats-Unis d'Amérique et de l'Australie – s'est faite grâce au travail, au sang et à la sueur des pays conquis jadis. Sans doute est-il plus que temps d'ouvrir les yeux, les frontières et les cœurs.²

¹ L. Gauvin, « La francophonie littéraire, un espace encore à créer », dans L. Gauvin (dir.), *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Québec, Hurtubise, 2010, p. 29.

² J.M.G. Le Clézio, « Le français, beaucoup plus qu'une langue », dans L. Gauvin, *op. cit.*, pp.35-44.

C'est dans cette inscription dans les nécessités du vivre-ensemble indispensable à notre temps que les littératures des immigrations puisent leur matériau narratif comme leur poéticité. Elles sont en cela postcoloniales, puisqu'elles retravaillent les « bribes » du passé colonial. Leur énonciation s'articule au croisement de la conscience linguistique et la conscience culturelle à travers les stratégies définies de façon efficace par Jean-Marc Moura : « L'énonciation est conditionnée par la façon qu'a chaque culture d'absorber/faire écho/détourner/ combattre/esquiver/s'approprier de la culture dominante. »¹ Ainsi semble se justifier l'actuelle visibilité du discours critique sur ces littératures qui d'ailleurs résistent à une dénomination fixe. Les termes de "littératures diasporiques", "littératures migrantes", "migritude" révèlent une difficulté à cerner et à stabiliser le corpus ainsi dénommé.

En somme, le discours littéraire véhiculé par les œuvres contemporaines de l'immigration s'inscrit cependant dans la longue durée. Les romans continuent une tradition littéraire des mobilités et des rencontres entre l'Afrique et l'Europe ; un processus associé aux rapports historiques séculaires entre ces deux continents.

I. 6. Littératures de l'immigration et omissions herméneutiques

L'analyse des travaux consacrés au corpus des écritures de l'immigration africaine en France montre que l'intérêt de la critique pour cette thématique ainsi que pour les constructions formelles que celle-ci induit est récent. Cependant, le nombre croissant d'études témoigne de la vitalité d'un espace littéraire en floraison, ouvert sur les préoccupations sociologiques et esthétiques actuelles. Des espaces littéraires institutionnalisés dans le cadre de la francophonie se retrouvent dans les mêmes figurations de l'immigration. Ainsi, les travaux critiques établissent des rapprochements, par rapport à la mise en scènes des migrants entre les littératures subsahariennes, maghrébines, québécoises et la littérature française institutionnalisée, puisque des écrivains de tous ces espaces littéraires racontent des parcours similaires de migrants dans

¹ J. M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 56.

leurs œuvres. Sur le plan des constructions formelles, les textes exploitent la porosité générique du roman pour construire des univers fictionnels en étroite correspondance avec la contemporanéité des espaces d'émergence de ces œuvres. C'est en outre une littérature qui déstabilise, dans l'espace littéraire francophone, les modes classiques d'accès à la légitimité institutionnelle. Pour l'écrivain africain par exemple, il ne s'agit plus simplement d'écrire sur l'Afrique et ses problèmes sociaux, mais de mettre en scène des Africains dans un espace globalisé.

Dans une telle perspective l'hypothèse de l'émergence d'une nouvelle génération ou du moins de nouvelles configurations littéraires sur le plan formel et idéologique qui s'empare du thème de l'exil pour la réécrire dans le roman africain est plausible. Aussi Jacques Chevrier, dans un passage qui définit les lignes de force de cette nouvelle configuration littéraire sur le plan de l'institution, ainsi que le corpus qui le compose, écrit : « Les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures, et c'est sans complexe qu'ils s'installent dans l'hybride naguère vilipendé par l'auteur de *L'Aventure ambiguë*. »¹ Selon Chevrier, la littérature de la "migritude" constitue ainsi un nouvel horizon du discours littéraire du roman africain, une distanciation idéologique par rapport à l'Afrique représentée dans les œuvres de littérature africaine antérieures. La mobilité d'un écrivain comme Alain Mabanckou ainsi que les prises de position de cet auteur notamment dans ses essais, s'inscrivent dans l'exhortation des Africains à prendre en main leur destin plutôt que de continuer à récriminer contre les torts endurés dans le passé.²

Les travaux critiques analysés ouvrent certes de nombreuses pistes de recherche sur les nouvelles écritures de la diaspora africaine en France. Toutefois, il demeure quelques ambiguïtés qui tiennent à la périodisation des fictions des immigrations africaines en France, ensuite à une tendance à détacher ce corpus de l'historiographie de la littérature africaine, enfin à la volonté d'étudier cette littérature autrement qu'une écriture du voyage. Ainsi, bien de travaux présentent les écrivains africains voyageurs à l'instar d'une génération spontanée, ayant renouvelé la thématique de la littérature

¹ J. Chevrier, *Littérature francophone d'Afrique noire*, op. cit., p.172

² A. Mabanckou, *Lettre à Jimmy*, op. cit., et *Le Sanglot de l'Homme noir*, Paris, Fayard, 2012.

africaine francophone à partir des années quatre-vingts. C'est entre autres la thèse qui transparaît des ouvrages d'Odile Cazenave et de Carmen Husti-Laboye. D'autres études, comme celle de Christiane Albert et de Christophe Désiré Atangana-Kouna, évoquent certes un corpus d'immigration africaine pendant la période coloniale, mais limitent celui-ci à quelques textes par ailleurs délaissés par l'analyse dont principalement *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane ainsi que *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé. Cette dernière œuvre est, dans les deux travaux critiques, décontextualisée, puisque Albert, comme Atangana-Kouna, situent la parution du roman d'Ousmane Socé en 1964 plutôt que 1937 ; ce qui, bien sûr, déplace la scénographie d'une immigration en période coloniale pour l'inscrire dans la post-colonie, alors même que le roman, par le fait qu'il inscrit l'Exposition coloniale de 1931 au cœur de son intrigue, souligne son rapport avec les discours sociaux qui traversent l'espace social dont il émerge. Ainsi, en inscrivant l'origine des récits de voyage aux années 1960, certains travaux critiques font l'impasse sur une grande production littéraire prélude à la négritude qui avait déjà mis l'accent sur ce type de récit. Le premier roman de la littérature africaine, *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo, dont l'intrigue se construit sur le séjour en France d'un tirailleur africain intègre déjà cette préoccupation, longtemps avant le récit de 1960. Le récit de Diallo est relayé par des romans comme *Mirages de Paris* (1937) d'Ousmane Socé, *Le Docker noir* de Sembène Ousmane en 1956, puis *Un Nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié. Ces œuvres sur lesquelles nous reviendrons de façon plus détaillée dans la suite de notre étude mettent déjà en place la scène du "roman africain de voyage", bien que le terme ne soit pas encore entré dans l'histoire littéraire.

D'autre part, limiter l'écriture africaine du voyage à la ville de Paris au nom d'un certain « parisianisme » comme le présentent certains travaux critiques, principalement l'ouvrage de Cazenave, plutôt que de l'étendre à toute la France semble réducteur, puisque des intrigues se déroulent aussi bien à Paris qu'à l'intérieur de l'Hexagone. Les œuvres de Fatou Diome par exemple se situent à Strasbourg. Certains personnages, avant d'arriver à Paris, transitent par d'autres villes. Assèze, le personnage du roman éponyme de Calixthe Beyala, passe par Marseille, bien que sa vie dans cette ville ne soit pas mise en scène dans le roman. C'est aussi en province que les personnages de *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou partent voler les chéquiers dont ils se servent pour leur achat de

titres de transport. De même, de nombreuses œuvres qui ne font pas partie de notre corpus mais qui évoquent des parcours de migrants africains se situent en province comme chez Nathalie Etoké et chez Tierno Monenembo. Quoique Paris soit institutionnellement le centre des lettres francophones, il est cependant possible que le cadre spatial des œuvres se situe dans une autre ville française sans que les préoccupations ne se différencient de celles d'une intrigue se déroulant à Paris. Il nous semble de ce point de vue, nécessaire, ainsi que l'entreprend l'ouvrage de Dominic Thomas, de replacer ces écritures d'immigration dans la longue durée et de les analyser aussi en province, les « relocaliser » et les « décentraliser », selon les termes employés par cet auteur. Cette perspective permet de prendre la ville de Paris comme une représentation symbolique de la France et de rendre plus visible la présence africaine en province où d'autres villes, comme Marseille ou Bordeaux, ont joué un rôle non négligeable dans la suture des rapports postcoloniaux. Claude Liauzu a mis en évidence l'importance économique et démographique de la ville de Marseille à l'époque de l'empire français dans sa relation avec l'outre-mer.¹ En outre, le retour à l'historiographie permet de mieux saisir les influences, dans le cas de l'intertextualité, entre les différentes représentations de voyageurs africains en France.

I. 6. A. Littérature de l'immigration et la question des sources

La littérature francophone de l'immigration est née avec les textes pionniers de la littérature francophone, du moins dans les cas de l'Afrique subsaharienne. De ce point de vue, les œuvres de Biyaoula, de Beyala, de Mabanckou et de Fatou Diome ne peuvent mieux être appréhendées que si l'analyse les conçoit comme des réécritures des romans d'Ousmane Socé, de Camara Laye, de Sembène Ousmane, de Bernard Dadié, de Ferdinand Oyono ou de Cheikh Hamidou Kane qui sont les devanciers des écrivains voyageurs de la "migritude". Les missionnaires, les administrateurs et les commerçants d'un côté puis les tirailleurs et travailleurs ou étudiants immigrés de l'autre constituent

¹ C. Liauzu (dir.), *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris, Larousse, 2007, pp. 452-453.

sans doute les lointains précurseurs des immigrés africains actuels en France. La marque de cette filiation assumée ou rejetée se lit dans la mention de certains titres de ces premières œuvres dans les romans de l'immigration post-coloniale. Le titre des romans d'Ousmane Socé et de Bernard Dadié par exemple sont repris par la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* pour se distancier d'un personnage à la conduite déshonnête :

En se mordillant les joues, l'homme de Barbès se jetait dans son lit, soulagés d'avoir réussi, une fois de plus, à préserver, mieux, à consolider son rang. Il avait été *un nègre à Paris* et s'était mis, dès son retour, à entretenir les *mirages* qui l'auréolaient de prestige.¹

La juxtaposition de ces œuvres montre bien leur prise en compte ; du moins comme support dans la construction de l'éthopée de ce personnage émigré qui prend plaisir à débiter des boniments à ses compatriotes pour la gloire de sa petite personne. La similitude avec le *Nègre à Paris* peut renvoyer à la posture du colporteur que ce personnage partage avec Tanhoe Bertin, le narrateur voyageur mis en scène par Bernard Dadié. Quant aux "mirages", en plus d'un rappel de la fin tragique du parcours de Fara dans le roman *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé, ce vocable souligne la duplicité entre les dires enchanteurs du personnage et la pénible réalité de sa condition sociale en France. De même, pour évoquer sa propre scolarisation, la narratrice du roman de Fatou Diome cite l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane. En effet, dans l'expression de sa gratitude à Monsieur Ndétare, l'ancien instituteur devenu son confident, Salie s'exprime en ces termes :

Je lui dois Descartes, je lui dois Montesquieu, je lui dois Victor Hugo, je lui dois Molière, je lui dois Balzac, je lui dois Marx, je lui dois Dostoïevski, je lui dois Hemingway, je lui dois Léopold Sédar Senghor, je lui dois Aimé Césaire, je lui dois Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Mariama Bâ et les autres. Je lui dois mon premier poème d'amour écrit en cachette, je lui dois la première chanson française que j'ai murmurée, parce que je lui dois mon premier phonème, mon premier monème, ma première phrase française lue, entendue et comprise. Je lui dois ma première lettre française écrite de travers sur mon morceau d'ardoise cassée. Je lui dois l'école. Je lui dois l'instruction. Bref, je lui dois mon *Aventure ambiguë*. Parce que je ne cessais de le harceler, il m'a tout donné : la lettre, le chiffre, la clé du

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 101. C'est la romancière qui souligne.

monde. Et parce qu'il a comblé mon premier désir conscient, aller à l'école, je lui dois tous mes petits pas de french cancan vers la lumière.¹

Dans la même perspective les propos de Toundi, un personnage du roman *Une Vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono, reviennent dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou, précisément à travers la description que Massala-Massala fait du chauffeur que Moki réquisitionne lors de ses séjours au Congo :

Pendant ce temps, la voiture de Moki était garée en face de la buvette avec, à l'intérieur, le chauffeur zélé. Celui-ci feignait de tuer le temps en parcourant une bande dessinée de *Tex Willer*, qu'il cachait dans la boîte à gants. Il sortait de temps à autre de la voiture, s'adossait contre l'automobile et se prenait aussi pour la vedette du jour. Il attendait. Il attendait. Il était heureux à sa manière. Il ne se posait pas trop de questions, s'en tenant à ramasser par terre les miettes qu'on lui jetait. Sa devise était simple, claire et nette : « *Le chien du roi est le roi des chiens.* »²

Dans le même esprit que Mabanckou, Fatou Diome revient sur ce jeu de mots et peint le zèle de l'Homme de Barbès, dans ses tentatives grotesques d'ascension sociale, en ces termes :

D'après Radio Sonacotra, la période synonyme pour lui de sortie des ténèbres, l'apothéose même de sa carrière en France, c'était lorsqu'il passa de maître-chien à chien du maître : vigile dans une grande surface, il errait entre les rayons, se pourléchant les babines devant les marchandises hors de sa portée. Pour se venger de sa frustration, il flairait le voleur parmi ses frères d'itinéraire qu'il jugeait assez arrogants pour faire leurs courses comme les Blancs, ou trop pauvres pour être honnêtes.³

Calixthe Beyala, quant à elle, désigne un immigré désespéré, dans son roman *Les Honneurs perdus*, Samba Diallo du nom du personnage principal du roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Ces phénomènes de retour ou la récurrence de ces jeux de mots autour du substantif « chien », sans marqueurs typographiques chez Fatou Diome ou avec marqueurs typographiques comme chez Mabanckou, pour railler les actions de ces personnages ainsi que la mise en relief des titres et fragments d'œuvres

¹ *Ibid.*, p. 74.

² A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, pp. 70-71. C'est le romancier qui souligne.

³ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 103.

littéraires des années 1930 à 1960 démontrent indéniablement la connaissance de ces œuvres pionnières par les écrivains voyageurs actuels. Ils posent les œuvres de l'immigration africaine contemporaine comme des œuvres d'une littérature « au second degré »¹, comme des réécritures. En effet, l'énoncé repris et souligné par Mabanckou est originellement émis par Toundi, le personnage principal du roman *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono. Il se rapporte à la joie que ressent celui-ci à l'idée de quitter la Mission après la mort accidentelle de son protecteur, le père Gilbert, lorsque notamment le père Vandermayer lui annonce son nouvel emploi de boy du commandant nouvellement établi à Dangan, la petite localité où se situe l'action de ce roman :

Le nouveau commandant a besoin d'un boy. Le père Vandermayer m'a dit de me présenter à la Résidence demain. Cela me soulage car, depuis la mort du père Gilbert, la vie à la Mission m'est devenue intolérable. C'est sans doute aussi un bon débarras pour le père Vandermayer...Je serai le boy du chef des Blancs : le chien du roi est le roi des chiens.²

Pourtant ces influences intertextuelles, alors même qu'elles rattachent les énonciations contemporaines à une tradition littéraire, ne figurent pas dans les travaux critiques sur les écritures de l'immigration africaine contemporaine. La prise en compte de la scénographie soulignée par cette intertextualité n'est pas sans intérêt dans l'appréhension des écritures de l'immigration post-coloniale. Au-delà des titres et aphorismes, c'est tout un contexte, marqué par des situations de discours d'altérité que cette intertextualité transpose dans un contexte actuel.

Les littératures de la nouvelle diaspora africaine en France incitent à une relecture de tout le processus ayant entraîné la présence d'Africains sur le sol de l'Hexagone. Autrement, il n'est pas possible de comprendre la prétention de certains personnages africains à s'estimer non comme des étrangers en France, mais précisément comme des ayants-droit du territoire français, au même titre que les autochtones. C'est dans ce processus postcolonial et dans ses aspérités, nous semble-t-il, que résident les sources de la fable dont est porteuse l'actuelle littérature africaine de voyage. Que les textes

¹ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit.

² F. Oyono, *Une Vie de boy*, Paris, Julliard, 1956, p. 32.

représentent des personnages solitaires comme chez Fatou Diome et Mabanckou ou au contraire des communautés de banlieue, comme chez Beyala et Biyaoula ; que ceux-ci soient lettrés ou pas, il n'en demeure pas moins qu'ils figurent les nouvelles formes d'hybridités postcoloniales et que leur présence en France prend racine dans l'histoire coloniale. En effet, Homi Bhabha circonscrit la naissance de l'hybridité dans des moments de transition historique, de saut dans l'espace et dans le temps, dans une sorte de chevauchement ou de soubresaut du cours de l'histoire qui contribue à mettre en relief « des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion. »¹ C'est dans cette désorientation de la trajectoire historique qu'émerge ce que cet auteur appelle « la condition de l'inconfort » :

Le moment de l'inconfort [...] C'est le point où le monde [...] se rétrécit avant de prendre une immense extension. [...] Les recoins de l'espace domestique deviennent des sites d'invasion les plus intriqués de l'histoire. Dans ce déplacement, les frontières deviennent le foyer, et le monde devient confus ; et, étrangement, le public et le privé deviennent partie prenante l'un de l'autre, nous imposant une vision aussi divisée que désorientante.²

Ces moments d'instabilité sont porteurs de narrations centrées sur le déplacement des domaines de différence, de nouvelles perspectives en termes de négociations de l'expérience intersubjective. Telle nous apparaît la condition des personnages mis en scène dans les œuvres de notre corpus. Les croisements d'identités, de conditions de vie, de parcours traversent tous les univers fictifs représentés, ne laissant aucune place au réductionnisme culturel. Le foyer de Ngaremba dans *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala par exemple est un microcosme qui regroupe de nombreuses identités. Dans cet appartement de Belleville se retrouvent une Sénégalaise chrétienne et animiste à l'occasion, qui par ailleurs est écrivain public de la communauté immigrée. À celle-ci s'ajoutent d'autres personnages, Loulouze, la fille métisse de Ngaremba, Frédéric, le conjoint français de Ngaremba, Saïda, la Camerounaise musulmane qui s'occupe des travaux domestiques et de la garde de Loulouze. Enfin, il y a des intellectuels africains qui viennent de temps en temps parler de politique africaine. De ce point de vue, il nous

¹ H. K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op.cit., pp. 29-30.

² *Ibid.*, p. 49.

semble que le roman africain francophone n'en est pas à la première représentation de sa relation intersubjective avec son ancien colonisateur. C'est ce que soutient d'ailleurs Bernard Mouralis. À travers l'analyse qu'il entreprend de l'action politique et littéraire de Robert Delavignette et d'Albert Camus dans son livre *République et Colonies*, cet auteur, contre un certain discours sur l'Afrique qui en fait l'objet d'une altérité essentielle, revalorise la relation entre l'Afrique et la France. Cet auteur place cette relation comme indispensable à une vraie connaissance mutuelle y compris sur le plan de la démarche épistémologique ainsi que le témoignent ces propos de l'auteur par rapport à l'Afrique :

Un objet étroitement lié à l'espace et à l'histoire de la France. La connaissance de celle-ci éclaire ce qui se passe en Afrique ; mais à l'inverse, la connaissance de l'Afrique est une voie d'accès indispensable à la connaissance de la France. La mise en évidence de ce lien est d'abord d'une grande conséquence épistémologique puisqu'elle invite le chercheur à cerner des similitudes plus que des différences, [...] Elle revêt d'autre part une dimension éthique, dans la mesure où elle rappelle que le destin de la France et celui de l'Afrique sont associés et qu'on ne peut par conséquent concevoir une action politique qui nierait cette donnée.¹

La démarche prônée par Mouralis nous semble porteuse dans l'analyse de la production de la littérature africaine et principalement dans la prise en charge littéraire du thème de l'immigration post-coloniale. En effet, les personnages littéraires africains semblent avoir connu, depuis leur mise en rapport avec la France, deux types de représentations de ce pays que Hans-Jürgen Lüsebrink analyse dans son ouvrage *La Conquête de l'espace public colonial* : d'un côté, la France républicaine et révolutionnaire, patrie des droits de l'homme, des arts et des lettres ; de l'autre, une France à double visage, répressive². Des romans parus en littérature africaine scénarisent ces relations interculturelles à travers une périodisation que Pascal Blanchard représente en trois phases, soit la culture coloniale, la culture impériale et la culture post-coloniale.³ Ainsi, au-delà des transformations formelles novatrices observées dans les travaux

¹ B. Mouralis, *République et Colonies. Entre histoire et mémoire : la République française et l'Afrique*, Paris, Présences Africaines, 1999, p. 88.

² H.-J. Lüsebrink, *La Conquête de l'espace public colonial*, Frankfurt, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2003, pp.241-258.

³ P. Blanchard (dir.), *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003 ; *Culture impériale. Les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, Paris, Autrement, 2004 ; *Culture post-coloniale. Traces et mémoires coloniales en France, 1961-2006*, Paris, Autrement, 2006.

critiques, les questions d'altérité, dans la littérature de l'immigration africaine, nécessitent une relecture des œuvres fondatrices de voyage. En d'autres termes, la prise en compte de toute l'historiographie de la France-Afrique dans ses mises en scènes littéraires permettrait de situer les productions textuelles actuelles bâties sur le thème de l'immigration ainsi que les déplacements de perspectives inhérents à ces narrations. La relecture des enfants noirs en situation de scolarisation, puis en partance pour la France racontés dans les œuvres de Camara Laye, de Bernard Dadié ou de Cheikh Hamidou Kane s'avère d'ores et déjà utile à notre analyse.

La littérature de l'immigration africaine se donne également à lire comme un avatar lointain de la représentation de l'ailleurs dans la littérature coloniale française ainsi que de la réplique qu'en a formulée la littérature africaine au cours des cinquante dernières années. C'est du moins ce qui ressort de ces propos d'Alain Ricard :

La littérature de l'Afrique s'est en partie écrite contre la monographie ethnographique. Souvenons-nous de Chinua Achebe écrivant son premier roman pour réfuter un ouvrage sur les tribus du delta du Niger, ou de Yambo Ouologuem mettant en scène Frobenius. Le sujet africain prenait la parole à la place de l'ethnologue.¹

C'est sur ce socle d'émergence d'une écriture africaine de voyage qui réécrit les mobilités inhérentes à la colonisation française en Afrique que notre étude envisage d'établir le lien entre la littérature africaine de l'immigration post-coloniale et les devanciers des écrivains africains de la "migrITUDE".

¹ A. Ricard, « Eugène de Casalis, voyageur et ethnographe (1859) : *Les Bassoutos, ou vingt-trois années d'études et d'observations au sud de l'Afrique* », dans R. Fonkoua (dir.), *Les discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, 1998, p.36.

I. 6. B. Spécificités du discours de voyage africain francophone

Un ouvrage comme *Les discours de voyages. Afrique-Antilles*, qui envisage de réviser différentes relations de voyage entre l'Europe impérialiste et ses anciennes colonies montre bien que l'écriture de ces mobilités, qu'il s'agisse de la relation d'explorateurs, d'anthropologues, de missionnaires ou d'écrivains attitrés aussi bien du Nord que de ceux du Sud, s'associe à une poétique aux contours difficiles à établir sur le plan des modalités de construction générique comme sur celui de la référence. D'autre part, l'écriture du voyage se prête assez agréablement aux variations liées à l'état des connaissances de la société de sa parution ainsi que des lois qui régissent le marché du livre de cette époque. C'est une littérature en phase avec les mentalités de l'époque de son élaboration. La littérature de voyage est en somme une écriture qui vise à toucher un lectorat plus large et donc se refuse *a priori* à toute forme d'érudition dans la composition. C'est l'espace de la connaissance de l'autre. C'est aussi un espace de création et de circulation du préjugé et du stéréotype culturel. Prendre en compte l'aspect du voyage permet d'appréhender les créations et les rémanences de la scène du personnage africain en métropole en même temps que d'articuler une poétique très peu représentée dans la réception du roman africain francophone, puisque Jean Sévry soutient que : « Le récit de voyages fait partie de nos aires de rêve, de nos espaces imaginaires, de nos terres d'évasion et d'aventures, et il véhicule ses propres conventions en termes d'esthétique du récit. »¹

Dans le cas de la représentation de l'immigration africaine en France, parler d'une écriture du voyage revient à mettre en place un espace d'énonciation qui prenne en compte les modalités de discours qui servent à thématiser la rencontre d'une autre culture. Dans une telle perspective, le roman qui se construit sur un tel *topos* tend à

¹ J. Sévry, « De la littérature de voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et d'autres réflexions » dans R. Fonkoua (dir.), *Les Discours de voyages, op. cit.*, p.51.

mettre en intrigue tous les marqueurs sociaux du rapport intersubjectif dans l'ordre du réel, de l'imaginaire ou du symbolique. C'est à un tel inventaire par exemple que procède Jean Sévry dans l'article ci-dessus cité. À travers un répertoire d'attitudes kinésiques comme les modes de salutation ainsi qu'à travers le sens attaché à des actes comme le don, le repérage dans le temps, la valeur symbolique de la terre et le fantasme sur le corps et la sexualité, Sévry envisage de démontrer les causes de l'échec de la rencontre entre l'Occidental et l'Africain dans le contexte de l'Afrique coloniale. Ces marqueurs de différence se retrouvent également dans les œuvres dites de la "migrITUDE" comme chez Biyaoula, chez Beyala, mais aussi dans le premier ouvrage de Fatou Diome, *La Préférence nationale*. Ces points de démarcation des cultures sont également visibles dans les premiers romans d'immigration africaine comme *Mirages de Paris*, *Un Nègre à Paris* ou encore *Dramouss*. Une scène comme celle relative à l'invitation au dîner d'un personnage africain auprès d'hôtes français que ce soit chez des amis ou dans la famille de la conjointe occidentale permet à Daniel Biyaoula dans *L'Impasse*¹, de ressortir tous les marqueurs de différence entre la culture de Joseph et celle des Rosta, les parents de Sabine, à commencer par la couleur de la peau, jusqu'aux conceptions sur l'art, les préférences alimentaires, les conditions d'hébergement, les problèmes de santé. De ce point de vue, cette scène rappelle bien celles précédemment représentées dans *Mirages de Paris*, lorsque Fara se rend chez les Bourciez² ainsi que dans *L'Aventure ambiguë*, à travers la visite de Samba Diallo chez les Martial, les parents de sa conjointe Lucienne.³ Kocoumbo de même est à l'école chez les Brigaud, ses hôtes parisiens :

Le repas fut un exercice assez pénible pour lui. Tandis que ses hôtes maniaient la fourchette avec aisance et s'entretenaient en même temps de mille sujets qui pour lui étaient encore lettre morte, le jeune homme déployait toute son attention pour observer leurs manières de manger, de se tenir à table, s'efforçait de ne rien laisser tomber sur la nappe. À chaque plat, il attendait qu'ils aient tous entamé leur mets pour se servir à son tour de son couvert, les épiait avec toute la discrétion possible.⁴

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., pp. 148-158 ; 171-175.

² O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., pp.

³ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., pp. 121-129.

⁴ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 90.

Le roman de voyage fonctionne ainsi sur le plan de l'implicite, celui des dessous de la narration explicite, comme non seulement un texte de la découverte de l'autre, mais surtout comme un texte de la découverte de soi en présence de l'autre pris comme un miroir. C'est un genre, qui d'Hérodote et d'Homère à Michel Tournier, participe bien d'une longue tradition littéraire.

Toutefois, en dépit de la faible visibilité des spécialistes en littératures de voyages dans l'institution universitaire française, il ne fait aucun doute que le discours critique sur le roman de l'époque coloniale, construit sur le voyage d'un personnage français dans les colonies, a longuement préoccupé les chercheurs qui ont produit à ce sujet des ouvrages considérables et de qualité. En témoignent les travaux réalisés au sein de la SIELEC (Société Internationale d'Études des Littératures de l'Ère Coloniale) sur les littératures coloniale et exotique. Cependant, on note une absence presque totale de cette préoccupation dans le discours critique sur la littérature africaine. Dans quelle perspective heuristique l'écrivain africain a-t-il conçu son projet de voyage dans l'ancienne métropole ? En termes de sensibilité, quel renvoi de lui-même lui donne l'image de la France et des Français que dévoilent ses romans ? Quelle finalité se profile derrière son voyage ? Bien peu de chercheurs en littérature africaine semblent avoir abordé la question sous cet angle. Romuald Fonkoua, l'un des initiateurs du type d'étude qui nous préoccupe ici, distingue de ce point de vue deux types de voyageurs. « Le voyageur à l'endroit » et « le voyageur à l'envers ». Si le premier type de voyageur désigne celui de l'Européen qui séjourne aux colonies, « le voyageur à l'envers » renvoie à l'Africain qui met en texte son récit de voyage en Europe ou qui s'inspire d'un voyage en Europe pour construire une fiction.

D'emblée, Fonkoua relève une distinction de construction formelle entre le récit du voyageur à l'endroit et celui du voyageur à l'envers :

Le discours du « voyageur à l'envers » emprunte les genres familiers de la pratique littéraire sans aucune précision supplémentaire qui la distinguerait, sans la préparation nécessaire à une lecture spécifique, sans la création des conditions d'une écriture particulière et sans l'élaboration des discours théoriques et des mécanismes esthétiques propres à l'invention d'un genre particulier. En outre, à la différence de ce qui s'est produit dans les champs littéraires européens, les récits d'aventures dans l'univers de l'Autre, les comptes rendus ou les relations de voyage ne constituent pas

un objet reconnu et institutionnalisé à travers des collections et séries spécifiques d'édition susceptibles de forger, de renforcer ou d'inciter une pratique du genre du voyage, ou d'établir entre divers écrivains une concurrence dans le champ littéraire et discursif qui conduirait à sa vitalité.¹

La problématique des écritures de l'immigration nous semble arriver à point nommé pour combler ce vide constaté par Fonkoua. Bien qu'instable par rapport à la saisie d'un canon générique spécifique, le récit de voyage « à l'envers », selon Fonkoua présente une unité d'orientation discursive. C'est une écriture en relation avec le discours soit de type pittoresque, associé à l'étude des paysages mais aussi à la connaissance des espaces visités ; soit de type sérieux visant la production d'un discours de type scientifique ou philosophique. En outre, s'inspirant des travaux de Michel Fabre sur le séjour des écrivains afro-américains à Paris autour des années 1930, Romuald Fonkoua démontre que loin de s'associer à une logique de récits pittoresques qui ont été l'apanage des écrivains afro-américains immigrés à Paris dans les années 1930, l'écriture de voyage de l'ancien colonisé francophone ne peut qu'adopter le type du discours sérieux. C'est le récit qui s'inspire du récit du voyageur du XVIII^e siècle français dans lequel « le savoir, la connaissance et l'interrogation philosophique priment sur la description du paysage. »² Finalement la propension à articuler une réflexion philosophique sur la relation du voyage que l'on retrouve dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome ou dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, tient d'une longue tradition inaugurée par les écrivains pionniers dont les écritures de soi de Bernard Dadié, précisément son œuvre autobiographique *Climbié* (1956) ainsi que ses autres romans *Un Nègre à Paris* (1959), *Patron de New York* (1964) et *La Ville où nul ne meurt* (1969), ébauchaient déjà les motifs, puisqu'elles se posent comme une réflexion du personnage africain sur les sociétés africaines et occidentales, précisément européennes et américaines. À propos du roman *Climbié* par exemple, Robert Pageard rapporte : « On pourrait considérer cette

¹ R. Fonkoua, « Le voyage à l'envers. Essai sur le discours des voyageurs noirs en France » dans R. Fonkoua (dir.), *Les Discours de voyages, op. cit.*, p.118.

² *Ibid.*, p.144.

œuvre, en partie autobiographique, comme le premier volet d'une quadrilogie qui s'intitulerait *Le Monde vu par un Noir*. »¹

Le récit du voyageur nègre ancien colonisé s'associe, de ce point de vue à un sentiment de malaise ou d'angoisse lié à sa mise en contact avec la culture occidentale. C'est certes les représentations post-coloniales de ces rencontres interculturelles que décrivent les nouvelles écritures de l'immigration en France, mais c'est aussi, dans un contexte antérieur, le récit de Fara, héros de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé, celui de Tanhoe Bertin, héros narrateur d'*Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié, qui procède à un examen minutieux des mœurs du Parisien. C'est aussi le récit des tribulations auxquelles est confronté Diaw Falla, le personnage que met en scène Sembène Ousmane dans son roman *Le Docker noir*. C'est encore le récit pathétique des étudiants africains comme Samba Diallo, héros du roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, Kocoumbo dans le roman éponyme d'Aké Loba ou celui de Fatoman le narrateur de *Dramouss* de Camara Laye. C'est, dans le contexte de l'espace colonial, le récit d'un personnage africain instruit à l'école française ou d'un personnage qui aspire à compléter son instruction dans le cadre d'une formation à l'université française. Par ailleurs, le poids du passé qu'il traîne comme un fardeau dans sa conscience ne prédispose pas l'ancien colonisé à l'exaltation des paysages ainsi que des êtres qu'il découvre en Occident. Dans sa relation de voyage, « tout semble interdit : l'agrément, la villégiature, l'exotisme, le pittoresque pour le pittoresque, la découverte pour la découverte, l'exaltation des paysages. »² On peut ressentir cette dimension initiatique chez tous les personnages d'immigrés sans distinction de génération.

À l'instar du Prométhée de la mythologie, le voyageur francophone, du moins dans les œuvres pionnières du roman de voyage, se présente comme un émissaire africain en Occident. Aussi voit-on Fara, dans *Mirages de Paris*, s'improviser cicérone des jeunes Françaises sur la place de l'Exposition coloniale et Tanhoé Bertin, le narrateur d'*Un Nègre à Paris*, expliquer la vie française à son interlocuteur africain. Le récit aux élans didactiques du voyageur vise, entre autres, à informer ses amis africains des réalités de la

¹ Cité par J. Riesz, « *Astres et Désastres* »—*Histoire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie*, Hildesheim. Zürich. New York, Georg Olms Verlag, 2009, p. 238.

² R. Fonkoua, « Le voyage à l'envers. Essai sur le discours des voyageurs nègres en France » dans R. Fonkoua (dir.), *Les Discours de voyages, op. cit.*, p. 133.

métropole. C'est également ce à quoi s'attellent certains personnages, dans les écritures de la nouvelle génération. En témoigne les propos persuasifs ou dissuasifs que les immigrés tiennent dans les romans de Fatou Diome, de Biyaoula et de Mabanckou ; les uns encourageant leurs compatriotes à l'émigration, les autres leur tenant au contraire un discours sincère sur la situation sociale des immigrés africains en France qui est toute faite d'humiliation et d'indigence. Ainsi, à de rares exceptions près, le voyageur africain francophone effectue son séjour en France comme une vérification de ses connaissances historiques acquises à l'école, dans le contexte des premières énonciations, à l'école ou dans les médias de masse dans le contexte de la société de globalisation. Climbié par exemple en préparant son examen d'entrée à l'école normale se représente la métropole comme un espace moins violent que la Colonie :

À l'étude, il ne participait pas au bavardage de ses camarades. Il feuilletait son livre de géographie, s'absorbait dans les cartes et les photos. Ici la France avec ses provinces : Le Maine, L'Anjou, La Normandie – peuplées des pommiers, des poiriers semblables à de jeunes manguiers – La Sologne, le Limousin ; et des noms de villes, Paris, Lyon, Reims, Toulouse, Mâcon [...] Là-bas, dans un ciel aussi doux, avec des paysages aussi reposants et des eaux sans le moindre remous, les choses, sans aucun doute, doivent se passer plus humainement.¹

Les personnages mis en scène dans les romans de voyageurs africains en France, notamment chez Dadié, Loba ou Socé comme ceux de Mabanckou montrent bien leur admiration pour l'espace géographique français. C'est au contraire l'entregent, la culture ou son instrumentalisation qui pose problème au voyageur. Cet état de choses n'est pas nouveau. Il est mis en lumière par Robert Pageard, dans son article intitulé « L'Image de l'Europe dans la littérature ouest-africaine d'expression française », portant essentiellement sur les œuvres des années 1930-1960. Le critique en tire notamment la conclusion suivante :

Dans l'ensemble, l'adaptation à la vie européenne s'avère difficile et la société française, peu pénétrable. Les « serres morales » dont parle Socé dans *Mirages de Paris* (page 157) tendent à se constituer aussi bien à Paris qu'à Marseille ; les

¹ B. Dadié, *Climbié*, Paris, Seghers, 1956, p. 96.

Africains noirs tendent à se regrouper et à s'isoler pour retrouver la solidarité familiale qui a baigné leur enfance.¹

Il s'agit bien ici d'une mise en évidence de ce que bien des travaux critiques des nouvelles écritures de l'immigration considèrent comme une forme de communautarisme dans les œuvres de l'immigration contemporaine. Dans une telle perspective, l'écriture de voyageurs francophones en France s'apparente à une stratégie d'argumentation. Elle se pose comme un exotisme de renvoi dans la mesure où elle reprend à son compte le mode de fonctionnement du discours ethnographique de l'ancien colonisateur et l'applique à l'univers de la vie quotidienne de celui-ci. Ainsi que le soutient Fonkoua :

Elle permet au voyageur qui ne découvre rien du monde perçu en réalité qui ne soit déjà connu, rien qui puisse constituer des fondements intangibles dans l'avancée des savoirs proprement dits, d'occuper une place dans le champ des discours et de réfuter tous ceux qui se sont élaborés par le « voyage à l'endroit. »²

L'absence d'un discours en amont de l'énonciation, en l'occurrence celui de l'exotisme entraîné par le fait de la colonisation, nous semble l'élément déterminant de la différence des écritures de l'immigration africaine en France avec les autres formes de littératures migrantes.

Le champ émergent de la littérature dite de l'immigration africaine en France nécessite un recul dans le temps, une saisie du roman africain francophone de voyage dans sa genèse. Dans les travaux critiques analysés, moindres sont les études visant à étudier les corpus d'immigration avec les modalités de conquête de la reconnaissance institutionnelle des écrivains. Légitimer la naissance d'une littérature de l'immigration, induit une relecture des scénographies fondatrices de l'immigration africaine en France ; ce qui impose une prise en compte du contexte d'énonciation des différentes œuvres d'immigration ainsi que l'espace institutionnel assigné à la littérature africaine dans les littératures de langue française. En d'autres termes, l'assignation identitaire que connote

¹ R. Pageard, « L'Image de l'Europe dans la littérature ouest-africaine d'expression française » dans *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Marcel Didier, 1964, p.344.

² R. Fonkoua, « Le voyage à l'envers. Essai sur le discours des voyageurs nègres en France » dans R. Fonkoua (dir.), *Les Discours de voyages, op. cit.*, p. 143.

un terme comme la "migrITUDE" nécessite une étude de l'histoire du roman africain sur la longue durée. L'œuvre de littérature africaine, à travers l'historiographie, est-elle toujours présentée comme une production littéraire, bien qu'en phase de parturition, à mettre sur un pied d'égalité avec les belles lettres françaises ou plutôt le travail critique a-t-il été celui de la propagande plus ou moins complaisante de l'expression d'une collectivité écrasée par la domination et l'oppression ? En effet, il est certes possible que le texte littéraire africain soit mimétique de l'histoire africaine. Cela fait-il pour autant de la voix de l'écrivain africain la mise en scène de l'*ethos* collectif de l'Afrique ? Ces interrogations qui portent sur le statut de la littérature africaine au sein de la *République mondiale des Lettres*¹, instruisent le débat des modes d'énonciations thématiques ou passés sous silence par la critique à propos de cette production littéraire. Il nous semble inévitable, pour mieux appréhender l'émergence d'un courant littéraire nouveau, d'interroger les modalités de réalisation de ruptures dans la création littéraire africaine depuis les textes fondateurs. Notre intention ici n'est pas de nier la fictionalisation de l'oppression coloniale dans les œuvres de Dadié ou de Socé et autres. Nous voudrions plutôt établir que la représentation littéraire de cet univers colonial n'a pas uniquement consisté à présenter la différence culturelle de l'Afrique et de l'Occident de façon exclusive, que les voyageurs, écrivains ou personnages, ont mis en place un tiers espace que les écritures de l'immigration post-coloniale entérinent.

Par ailleurs, si l'on soutient que la littérature africaine rassemble les critères suffisants pour se désigner comme un champ, entre autres, son autonomie², l'intérêt s'impose, dans cette étude qui vise à définir les contours à partir desquels on peut inférer la validité du concept de la "migrITUDE" en tant que posture littéraire, d'établir le lien de filiation ou d'écart entre les deux générations des littératures de voyage. Ainsi, il s'agira, en se plaçant dans la perspective de l'analyse du discours, entre autres dans les différents

¹ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.

² L'application de la sociologie des champs littéraires de Bourdieu dans l'espace francophone subsaharien a donné naissance à deux travaux principaux, *Les Champs littéraires africains*, Karthala, 2009, travail collectif coordonné par R. Fonkoua et Pierre Halen ainsi que l'essai de David K. Ngoran, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, paru chez L'Harmattan en 2009. Au sujet de l'autonomie de ce champ, les points de vue divergent. Paul Aron par exemple, dans son article intitulé « Le fait littéraire francophone » dans R. Fonkoua et P. Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, pp. 39-55, est réservé sur cette autonomie.

niveaux de la saisie de la parole ou du discours romanesque, entre le discours de surface et le discours de profondeur, entre les énoncés assumés et les insinuations que ces énoncés présupposent, entre le langage de l'énoncé et l'acte de langage que décrit l'énonciation romanesque ; de situer les textes des deux générations par rapport à leur rapport à la langue française, puisque la démarcation du point de vue du style est évidente entre les premières écritures d'immigration et les romans contemporains dont certains auteurs revendiquent une perspective d'ouverture sur la littérature mondiale, non plus seulement la française qui était l'intertexte premier du roman africain du continent, du moins celui des premiers récits de voyage en France.

En effet, en nous plaçant d'un point de vue de l'effet-idéologie du texte, il est pertinent de conclure avec Jacques Chevrier que la propagande des valeurs culturelles africaines constitue une ressource-refuge qui a fécondé le texte littéraire africain bien au-delà du mouvement afro-parisien de la négritude. De ce point de vue, on peut à juste titre étendre les narrations de la négritude jusqu'aux romans autobiographiques des années soixante. Cependant, les textes de la nouvelle diaspora sont-ils les seuls qui aient tenté de pourfendre cette représentation idyllique de l'Afrique ? Que peut-on dire d'un texte comme *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, qui par ailleurs scénarise également le parcours d'un exilé ? Une analyse plus approfondie du cadre institutionnel des productions littéraires d'auteurs africains du sud du Sahara ainsi que du contexte d'émergence de ces productions est une étape importante dans la validation des pratiques d'écritures novatrices de cette nouvelle génération.

II. Les œuvres pionnières des voyages en littérature africaine : périodisation et constances narratives

Dans son ouvrage *La littérature de voyage*¹, Odile Gannier souligne la complexité du récit de littérature de voyage. Celui-ci tire cette spécificité de sa situation entre ce que l'on peut appeler, à la suite de Gérard Genette, le régime « constitutif » et le régime « conditionnel » de l'énonciation littéraire. En outre le récit de voyage se démarque de l'œuvre de fiction pure par sa modalité de construction thématique, narrative, stylistique, voire générique :

On peut aussi définir comme relevant de la littérature de voyage tout texte de forme et de contexte culturel variable, ayant pour base, thème, cadre, un voyage supposé réel ou au moins affirmé comme tel, assumé par un narrateur qui s'exprime le plus souvent à la première personne. Le récit de voyage allie des domaines et des genres différents, et s'accommode de l'hétérogénéité : à la limite, sa spécificité échappe à la taxinomie générique. Entrent ainsi en ligne de compte le statut du narrateur, le plus souvent homodiégétique (le héros est aussi narrateur) et intradiégétique (le narrateur est présent dans le texte) ; le plan, qui le plus souvent épouse l'itinéraire et l'ordre chronologique (au moins fictivement) ; la position de réécriture *a posteriori* ; l'intertextualité ou, au moins, le poids des représentations collectives d'une civilisation, confrontée à des coutumes qui semblent exotiques ou d'un autre âge.²

Les caractéristiques ici mises en place correspondent en grand nombre à un corpus de textes africains francophones parus des années 1920 à 1960, mais très peu représentés dans la critique de la littérature africaine, en partie en raison des discours sociaux inhérents à la période de leur parution, mais surtout à cause de l'orientation donnée dès le départ à la critique du fait littéraire africain, largement attentive à des œuvres d'un réalisme presque documentaire et manichéen directement assignable à l'espace social africain et assez peu sensible à d'autres formes d'œuvres, aspirant tout

¹ O. Gannier, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001.

² *Ibid.*, pp.9-10.

autant à passer un message, mais autrement que par le témoignage des injustices coloniales ou par la peinture idyllique de la société africaine précoloniale.¹ Or, Bernard Mouralis remarquait à juste titre les limites d'appréciation des œuvres que peut entraîner le manque de la prise en compte de la pluralité des pratiques d'écriture dans la réception de la littérature africaine.² Les écritures du voyage illustrent cette remarque. En accordant la priorité à la dénonciation du fait colonial, la réception de la littérature africaine a contribué à mettre en place des paradigmes oppositionnels rigides qui occultent significativement la dimension de contact interculturel qu'a été avant toute chose l'espace colonial ainsi que les échanges et dynamismes propres à ce contact. De ce point de vue, Mouralis s'interroge, et nous partageons cette préoccupation, si les couples dichotomiques valorisés par la critique de la littérature africaine comme :

Europe/Afrique, Blanc/Noir, raison/émotion, modernisme/tradition, individu/esprit communautaire, matérialisme/spiritualisme constituent des critères pertinents pour une interprétation correcte des problèmes qui se posent à l'Afrique actuelle depuis les débuts de la colonisation ou si, au contraire la colonisation repose sur un autre processus.³

La réponse est sans aucun doute tributaire du contexte dans lequel cette rencontre s'est opérée. Cheikh Hamidou Kane nous en donne une version dans son roman *L'Aventure ambiguë*, à travers ce que le narrateur appelle « Le matin de l'Occident en Afrique noire. » Au regard de la relation circonstanciée que produit l'instance narrative du roman de Kane, il ressort que la rencontre de l'Afrique noire avec l'Occident « fut constellée de sourires, de coups de canon et de verroteries brillantes. »⁴ C'est précisément

¹ La première thèse consacrée à la littérature africaine remonte à 1961. Elle est due à Lilyan Kesteloot et a donné naissance à l'ouvrage du même auteur intitulé *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1965. De façon générale, cette étude redessine la geste de la naissance d'un espace littéraire négro-africain d'expression française dans la capitale française de l'entre-deux-guerres et place celle-ci comme fondamentalement destinée à dénoncer le système colonial en Afrique. Cependant, le dernier chapitre de cette étude, très peu évoqué dans les multiples recensions de cet ouvrage, aborde une question intéressante dans le cadre de cette étude. Il s'agit précisément d'une enquête sur l'influence des écritures de la négritude sur leurs épigones.

² B. Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984, voir l'introduction de l'ouvrage.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 59.

dans cet assortiment de joie et de peine, d'obscurité et de rutilance, où les résistances furent domptées et les réticences canalisées que prennent racine les instances administratives qui supplantent, au prix de la force s'il le faut, celles existantes dans l'espace africain précolonial :

Le résultat fut le même cependant, partout. Ceux qui avaient combattu et ceux qui s'étaient rendus, ceux qui avaient composé et ceux qui s'étaient obstinés se retrouvèrent le jour venu, recensés, répartis, classés, étiquetés, conscrits, administrés. Car, ceux qui étaient venus ne savaient pas seulement combattre. Ils étaient étranges. S'ils savaient tuer avec efficacité, ils savaient aussi guérir avec le même art. Où ils avaient mis du désordre, ils suscitaient un ordre nouveau. Ils détruisaient et construisaient. On commença, dans le continent noir, à comprendre que leur puissance véritable résidait, non point dans les canons du premier matin, mais dans ce qui suivait ces canons.¹

Cet ordre nouveau est sommairement évoqué à l'incipit du roman *Mirages de Paris*, lorsque le narrateur fait état des transformations de l'espace rustique de la petite localité de Niane :

Le village de Niane se campait sur la plaine du Cayor, terrain de prédilection de l'arachide. Un jour des blancs y firent leur apparition ; ils construisirent un chemin de fer qui transporta des outils ; les hommes blancs bâtirent à côté du village un autre qui commandait le premier. Ils tracèrent de larges rues droites, y plantèrent une double rangée de fromagers qui, maintenant, se donnaient l'accolade au-dessus des boulevards pour arrêter les rayons de soleil.²

Les changements ici relevés ne se limitent pas à la transformation de l'espace et l'introduction des outils techniques à des fins de développement. Ils touchent également à la gestion de l'espace social d'implantation ainsi qu'à la création de statuts sociaux nouveaux. Dans le cas de l'espace africain francophone, le souci de mainmise de l'administration coloniale sur le territoire autochtone trouve sa matérialisation dans la mise en place de deux formations administratives fédérales, l'AEF (Afrique équatoriale française en 1910) et l'AOF (Afrique occidentale française en 1895), dans lesquelles

¹ *Ibid.*, p. 60.

² O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 7.

émerge ce que Bernard Mouralis nomme, après Aimé Césaire, « la sous-culture coloniale »¹, soit une culture spécifiquement fabriquée à des fins de domination et d'exploitation et qui ne visait nullement l'épanouissement culturelle de l'indigène alors même que la colonisation se justifiait du besoin de "civiliser" l'espace africain. Ainsi, une interrogation de ces récits de déplacements d'Africains en France depuis les textes fondateurs du roman africain, n'est pas sans intérêt, puisqu'elle permettra, nous l'estimons, de remettre en discours les contextes socio-culturels susceptibles d'éclairer l'oubli qui semble entourer des œuvres pourtant originaux du point de vue littéraire, et qui balisent un discours² fondateur de l'immigration dans le roman africain francophone, mais moins canonisées par l'institution.

II. 1. Le contexte social colonial et l'émergence d'un discours africain de voyage

La littérature de l'immigration africaine en France a ses assises dans l'espace social africain sous la colonisation ainsi qu'aux problèmes interculturels qui y ont pris naissance et se sont répandus au fil du temps dans l'imaginaire collectif en Afrique et en France. Ainsi, aux sources du roman africain de voyage, il nous semble exister une modalité d'énonciation particulière s'appuyant sur les rites de passages et les blocages culturels inhérents au voyage ; sur la figuration des frontières géographiques ou culturelles propres à toute situation de contact entre deux cultures mais aussi aux transformations psychologiques des Africains et des Occidentaux en situation de cohabitation. L'espace d'émigration que dépeignent les œuvres de Socé, de Dadié ou d'Oyono est révélateur de frontières culturelles érigées par la « sous-culture » coloniale

¹ B. Mouralis, *Littérature et développement*, op. cit., p. 53. Cet auteur note ainsi que l'espace colonial, dans le contexte de la colonisation française en Afrique noire n'a pas valorisé le dialogue entre deux cultures. Il écrit à cet égard : « La situation coloniale impliquait en effet, une destruction, à tous les niveaux, de la culture autochtone, et le remplacement de celle-ci non par la culture européenne mais par une culture coloniale spécifique, " adaptée ", et qu'on peut désigner, à la suite de Césaire, par le terme de *sous-culture*. »

² Le concept de discours mérite d'être pris ici dans l'acception qu'en donne Dominique Maingueneau dans son ouvrage *Genèses du discours*, Liège, Mardaga, 1984, p. 5, soit « Une dispersion de textes que leur mode d'inscription historique permet de définir comme un espace de régularités énonciatives. »

dans l'espace africain. C'est d'abord la superposition de deux structures spatiales qui caractérise l'espace africain, point de départ du personnage qui va voyager en France. Au-delà de la division désormais banalisée entre l'espace rural et l'espace urbain, les œuvres élaborent également une cartographie à l'intérieur de la ville entre le quartier blanc, celui de l'administration, du commerce et le quartier des indigènes. La version présente de cette segmentation se retrouve dans la répartition de l'espace africain entre le quartier chic à l'exemple du Mont Banéné¹ dont parle Daniel Biyaoula dans *L'Impasse* opposé au quartier populaire où habitent les parents du narrateur de ce roman. Assèze dans le roman de Calixthe Beyala parle, à propos de ces deux sphères de la ville africaine contemporaine en termes d'« un cosmos bien organisé avec deux sphères superposées, dont l'une était l'antichambre du paradis et l'autre la cuisine de l'enfer. »² Dans les œuvres des années 1950, le chaînon entre ces espaces était marqué par des subalternes au nombre desquels on peut ranger les interprètes, les boys et marmitons, mais surtout les « évolués », les indigènes ayant été formés à l'école coloniale et engagés comme infirmiers, instituteurs ou commis, mais dont la formation intellectuelle était dépourvue de toute légitimité à l'extérieur de l'espace colonial, donc ne correspondait pas à celle donnée en métropole dans les mêmes domaines de spécialité. Ainsi, Tanoé Bertin dans *Un Nègre à Paris*, fulmine contre le refus des agences de voyage de lui concéder une place dans l'avion sous le prétexte qu'il n'est pas une personnalité de marque, malgré sa fonction de commis. Il aboutit à un monologue intérieur édifiant : « Ces titres que j'ai mis vingt ans à acquérir, et que je crois pouvoir utiliser comme un bélier, un sésame, ces titres n'entrent pas en ligne de compte. Il faut avouer qu'ils sont désespérants, ces hommes. »³ Cette situation est caractéristique de l'espace colonial dans la dénégation des titres que l'administration coloniale elle-même a conférés aux indigènes comme l'ont déjà démontré de nombreuses études sur la littérature africaine. Ces découpages de l'espace urbain cependant sont encore d'actualité, bien que modalisés en fonction du contexte actuel.

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 125.

² C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 68.

³ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., pp. 18-19.

La représentation de l'espace africain dans les œuvres pionnières de mobilité s'attache également à la mise en place d'une scénographie propre, lisible sur les deux plans de l'énonciation littéraire ; les plans diégétique et institutionnel en ce sens que le voyage du personnage africain en France est une fictionalisation des modalités d'insertion de l'écrivain africain dans l'espace littéraire francophone. En témoignent les éléments d'ipséité qui rattachent cette littérature à des écritures de soi. En effet, de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé au *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, la présence d'éléments biographiques est indissociable de la narration. Pour les romans des années 50, ce rapprochement est établi par Fabienne Guimont qui constate en effet que des « étudiants comme Bernard B. Dadié, Aké Loba, Camara Laye et Cheikh Hamidou Kane ont fait part de leur expérience en France dans des romans autobiographiques. »¹ Pour la production des écrivains actuels, les marqueurs de subjectivité qui parcourent leurs œuvres, associés à la *deixis*, cette « localisation personnelle, spatiale et temporelle »² dont s'entoure la scène d'énonciation de leurs romans, confirme la thèse de cette subjectivité constitutive des œuvres. On ne peut douter de l'existence des lieux comme Niodor, Pointe-Noire ou Brazza, cadre spatial africain des œuvres de Fatou Diome, d'Alain Mabanckou et de Daniel Biyaoula. On ne peut non plus douter de leur vie dans ces villes avant de gagner la France. Certains, comme Alain Mabanckou, ont confirmé dans les œuvres ultérieures, plus autobiographiques, avoir vécu dans ces lieux. Pour le cas de ce dernier, des œuvres comme *Demain j'aurai vingt ans* et *Lumières de Pointe-Noire* prolongent la veine autobiographique perceptible déjà dans *Bleu-Blanc-Rouge*, premier roman de cet auteur.

Dans les œuvres fondatrices de la mobilité des Africains en France, le voyage, qui met au premier plan de la narration un personnage sérieux, tient la plupart du temps à des préoccupations d'ordre intellectuel, matériel ou tout simplement à la réalisation d'un rêve de découverte de l'espace métropolitain comme dans le roman de Bernard Dadié, *Un Nègre à Paris*, qui s'ouvre par un enchantement du narrateur protagoniste à l'idée de voyager à Paris. La réinscription de la genèse de ce corpus dans les romans de la

¹ F. Guimont, *Les Étudiants africains en France 1950-1965*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 11.

² P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 160.

première génération d'écrivains africains, a l'intérêt de redessiner l'*archeion*¹ de la société africaine à l'époque de sa mise en rapport avec l'Europe, bien que ces œuvres pionnières, du moins, leur inscription comme « aire déterminée de la production verbale »² d'une parole africaine, ne semblent pas avoir longtemps retenu l'attention de la critique.

Si la paternité de l'ouvrage de Bakary Diallo, *Force-Bonté*, qui est en effet un récit de voyage d'un jeune berger peul enrôlé dans l'armée française, a été contestée, on est en droit de s'étonner des hésitations de la critique littéraire de l'immigration sur les œuvres d'Ousmane Socé, de Bernard Dadié, d'Aké Loba, de Ferdinand Oyono ou de Camara Laye, principalement de celles qui mettent en scène la mobilité d'un personnage de la colonie à la métropole. En effet, si l'on excepte le récit de Bakary Diallo *Force-Bonté* dont les circonstances d'écriture et de parution suscitent des doutes sur la vocation littéraire de l'auteur³, *Mirage de Paris* constitue le premier roman africain à mettre en

¹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp.46-55. Ce terme est introduit dans le cadre de l'analyse que Maingueneau fait du discours littéraire. À l'instar des discours religieux et philosophique, Dominique Maingueneau inscrit le discours littéraire dans la catégorie des « discours constitutants ». Le point de départ de cette incorporation de la littérature dans les « discours constitutants » est le statut d'exception assigné à la littérature par rapport aux « textes profanes ». Toutefois, l'auteur trouve une telle démarcation insuffisante dans la mesure où certains textes rédigés en vertu d'une nécessité philosophique ou religieuse historiquement définie, figurent dans les ouvrages de littérature. Il se propose ainsi de rassembler ces différents discours, religieux, littéraire et philosophique, en s'appuyant sur les invariants que ces types de discours se partagent, leur fond commun. Ainsi est mis en place le terme de « discours constitutants » que Dominique Maingueneau définit comme « ces discours qui se donnent comme discours d'origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise elle-même », des types de discours issus de la production verbale d'une société et qui « se partagent un certain nombre des propriétés quant à leurs conditions d'émergence, de fonctionnement et de circulation ». Les discours constitutants participent ainsi de « l'*archeion* d'une collectivité », du siège de l'autorité de cette collectivité et de l'élaboration de sa mémoire. Ce sont en définitive des discours qui se posent comme des « inscriptions », c'est-à-dire qui « suivent la trace d'un Autre [discours] invisible » et qui « s'ouvrent à la possibilité d'une réactualisation ».

² *Idem.*

³ Dans le sixième chapitre (pp.419-436) de son livre *L'Illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, (2007), intitulé « Autobiographies et récits de vie dans la littérature africaine. De Bakary Diallo à Mudimbé », Bernard Mouralis donne une version nuancée de la réception controversée du livre *Force-Bonté*. Certains critiques comme Robert Cornevin et Robert Pageard ne trouvent pas une autonomie auctoriale suffisante qui accrédirait la vocation littéraire de Bakary Diallo. En effet, bien que des exégètes comme János Riesz proposent une lecture qui envisage de réhabiliter l'auteur dans le reproche de « l'admiration naïve pour la France » qui semble transparaître dans son texte et surtout contre le soupçon qui pèse sur lui au sujet de sa réelle paternité du texte, il n'en demeure pas moins évident que le texte *Force-Bonté* a pu être publié grâce au parrainage de Jean-Richard Bloch et surtout de Lucie Cousturier, intellectuelle de la gauche française et très intéressée par la situation des « Africains venus en France après la première Guerre mondiale. » C'est elle qui aurait rencontré Bakary Diallo en France, après que ce dernier avait été mobilisé. De cette rencontre serait né le projet, puis la rédaction du roman *Force-Bonté*.

place l'Europe comme thématique majeure du discours littéraire. C'est du moins ce que soutient Robert Pageard lorsqu'il écrit : « Le premier auteur noir qui ait tracé de l'Europe une esquisse proprement africaine est le Sénégalais Diop Ousmane Socé avec son court roman *Mirages de Paris*, publié en 1937 et réédité en 1955. »¹ Ainsi, au fil des générations dans la littérature africaine, des textes de l'assimilation à ceux de la nouvelle diaspora, dénommée "migritude" par Jacques Chevrier en passant par la grandiose négritude, les récits de voyage ont existé sur plusieurs modalités de narration, bien que relégués au second plan par le discours critique, sans doute par une moindre prise en compte des questions formelles au profit des thématiques de résistance et aussi par une assignation institutionnelle de statut que l'écrivain africain s'est vu définir. Pourtant ceux-ci se sont tous attachés à un même travail d'imagologie que Jean Dérive identifie de façon convaincante dans *Un Nègre à Paris*, à savoir, la mise en place d'une « hétéro-image »², soit celle qu'un écrivain colonisé donne de la métropole en mettant en scène un personnage qui a en partage avec l'auteur la condition de colonisé et qui profère son discours de l'intérieur même de cette métropole. Ces scénarisations ont pourtant produit des textes, certes en rupture les uns avec les autres sur le plan des marques formelles, ainsi que sur celui des contenus idéologiques, mais dont la sève vivifiante continue d'alimenter des écritures de l'immigration actuelles en ce sens que tous traduisent les failles, obstacles et fausses notes d'une aventure commune entre la France et ses anciennes colonies. La configuration d'un texte comme *Chemin d'Europe*³, de Ferdinand Oyono, porte en germe les marques génériques et narratives du genre d'écriture dont se nourrit le roman de la nouvelle diaspora africaine en France.

Dans ce roman à narrateur autodiégétique (Aki Barnabas raconte sa propre aventure), Ferdinand Oyono relate les tribulations d'un jeune Africain entiché de la France où il aspire désespérément à aller certes en raison de la fascination que cette terre

Ces circonstances posent un soupçon que les critiques mentionnés portent sur la véritable vocation littéraire de Bakary Diallo ; ce qui est par ailleurs renforcé par le fait que l'éditeur de la première édition du texte, Rieder, a publié le texte dans une collection intitulée « Témoignages ». Pour Bernard Mouralis, ce contexte "confère déjà à l'ouvrage un statut qui n'est pas tout à fait celui d'une œuvre littéraire de création." p.423.

¹ R. Pageard, *op.cit.* p. 324.

² J. Dérive, « Un Nègre à Paris : contexte littéraire et idéologique », dans U. Ederiri (dir.), *Bernard Dadié. Hommages et études*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992, pp. 189-209.

³ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard, 1960.

métropolitaine exerce sur le personnage, mais aussi par goût de la culture, puisqu'il entend voyager en France pour poursuivre ses études après avoir été reçu au certificat d'études primaires, le dernier diplôme accessible aux indigènes. Cette délectation apparaît à l'occasion des choix du personnage :

Je cédai, non d'y avoir été enjoint par une dizaine de vieillards spécialement réunis pour me circonvenir, mais parce qu'il m'apparut que le certificat d'études étant, dans mon pays, le diplôme suprême pour indigènes, le séminaire était l'au-delà interdit du Savoir, auquel on pouvait accéder grâce au cheval de Troie de la vocation. C'était d'autant plus facile que, devant le penchant des noirs à entrer dans les ordres, les Européens n'y voyaient, scientifiquement, qu'une manifestation de leur tempérament religieux...¹

Il faut ici remarquer les relations de pouvoir qui structurent cet espace. Il faut également souligner la juxtaposition qu'établit le narrateur entre les catégories du savoir, du pouvoir et de la foi d'une part, entre les institutions de la science et de la religion d'autre part. À travers ces juxtapositions, ce sont tous les paradoxes inhérents à la formation de l'élite africaine sous la tutelle coloniale qui se posent. Ce contexte est déterminant dans la saisie des mobiles du personnage. C'est en fonction de ce qu'il observe dans son ambiance, comparé à ce qu'il découvre dans les ouvrages que celui-ci conçoit la métropole comme un espace plus avenant et plus juste. C'est le cas par exemple dans la conversation que Barnabas tient avec sa mère au sujet de la pauvreté. Celle-ci, ayant appris de son fils qu'en France tout se paie, même les besoins vitaux, aboutit à la déduction suivante :

J'aurais pu m'en douter [...], c'est pour cela que tous ces blancs ont préféré venir ici où tout est gratuit [...] alors ce sont de pauvres blancs que nous avons ici, ceux qui ne pouvaient ni s'asseoir ni pisser chez eux ?...Et c'est pour ça qu'ils sont impitoyables comme l'esclave de la Bible !²

L'ironie entraîné par l'antéposition de l'épithète « pauvre » inverse les rôles et rive les Blancs de la colonie à une inhumanité que le narrateur suppose inexistante à la

¹ *Ibid.*, p. 11. Les marqueurs typographiques sont soulignés par l'auteur.

² *Ibid.*, p. 89.

métropole. En outre, la posture subalterne de Barnabas présente les choix de ce dernier comme des étapes stratégiques plutôt que définitifs. Ainsi, après ce dernier diplôme autorisé par l'administration coloniale, le personnage, fils unique d'une famille camerounaise de l'époque coloniale, entreprend des études de théologie. Il est pourtant exclu du Séminaire en raison d'une relation d'amitié protectrice avec Laurent, son jeune camarade d'étude ; amitié que le clergé soupçonne d'être entachée d'homosexualité. Barnabas enchaîne des travaux subalternes comme rabatteur de magasin auprès de M. Kriminopulos, un commerçant européen véreux ; puis comme répétiteur auprès de la fille des Gruchet, avant d'occuper la fonction tout aussi subalterne de « Guide attitré de l'Hôtel de France », une grande bâtisse d'accueil à l'intention d'Européens et d'Américains férus d'exotisme. L'objectif assigné à cet acharnement du personnage, celui de se former intellectuellement est légitime, puisque l'espace social mis en scène ici s'apparente à tous les égards à celle de la loi-cadre comme en témoigne les thèses de l'amitié franco-africaine que Barnabas inscrit à la fin de sa lettre au Gouverneur. Cette légitimité est d'autant plus claire que cet Africain solidement cultivé en latin et en français affiche une grande admiration pour ce pays ami comme il le clame lui-même :

Je me sentais avec ce pays que je ne connaissais pourtant pas, et dont on m'avait appris à chanter le génie et la beauté depuis l'enfance, une affinité telle que je me demandais si je n'avais pas été français dans une existence antérieure.¹

Il faut ici rappeler que cette admiration naïve pour la France est partagée par Kocoumbo dans le roman éponyme d'Aké Loba ainsi que par Fara dans *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé bien avant que ceux-ci n'arrivent en métropole. Tous ont également découvert le charme de ce pays par le biais de la lecture. À propos de Fara, le narrateur du roman *Mirages de Paris* met son attachement à la France sur le compte du goût de l'évasion que fait naître, chez notre personnage, la littérature, l'histoire et le milieu physique de ce pays « Le plus cher souhait de Fara, dit-il, était de voir cette France dont il avait appris, avec amour, la langue, l'histoire et la géographie. »² Dans le cas du

¹ *Ibid.*, p.45.

² O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 15.

personnage mis en scène par Oyono, opiniâtre et résolu, il ne désarme ni devant le refus de la tribu de consentir à l'aider financièrement pour des raisons de jalousie maladroitement masquée sous des dehors de compassion dans le discours condescendant de son chef, Fimtsen Vavap ; ni à la fin de non-recevoir à laquelle aboutit la correspondance qu'il adresse au Gouverneur pour solliciter une bourse d'études en France. Le destin est implacable, Barnabas ne peut rien contre la voix de M. Dansette, son interlocuteur au Siège du Gouvernement qui, tout aussi péremptoire que Vavap, lui rappelle obstinément qu'il ne peut voyager en France sans passer son bac et que celui-ci ne voit pas la validité de son projet de voyage « en France où les bacheliers sont balayeurs de rues. »¹ Bien que dans le cadre de l'intrigue le personnage ne voyage pas en France, le roman se referme en revanche par une narration ultérieure, où un an après les épisodes de la chute de l'intrigue, Barnabas affirme, alors qu'il se trouve à Paris, avoir appris de sa mère la mort de Bendjanga-Boy, un de ses acolytes africains.

Le récit d'Oyono, étant donné l'univers qu'il représente, s'inscrit bien dans la perspective d'une écriture qui prend en compte la question des conflits inhérents à la cohabitation interculturelle. Il articule en outre les rites de passage, les prescriptions et les proscriptions propres à l'espace de cohabitation institué par la colonisation française en Afrique. La prise en compte de l'espace africain dans ces premières écritures de l'immigration africaine permet de jauger ce que pouvait symboliquement représenter l'espace métropolitain pour l'indigène. Pour Barnabas, la France renvoie au seul pays où il puisse « se réaliser »², le seul qui lui permettrait d'être « un nègre arrivé »³, d'autant plus que cette métropole « avait à elle seule le don de vous transfigurer dans ce pays [le Cameroun] qui vouait un culte à ceux qui se trouvaient enrichis du rare privilège d'aller s'instruire en France. »⁴ On notera ici que la relation de causalité entre l'espace métropolitain et la réussite est également reprise par certains personnages de *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou ainsi que du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome.

Le roman *Chemin d'Europe*, à travers le portrait de Barnabas, construit également les caractéristiques du type du personnage africain entreprenant le voyage en métropole et

¹ *Ibid.*, p.173.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

le présente sous le signe de l'incompréhension aussi bien de ses compatriotes que des nouveaux venus, vouant son aventure à une impasse. La situation d'entre-deux du personnage est aussi un motif. Ici, sa maîtrise de la culture occidentale est précisément ce qui freine son épanouissement social en même temps qu'elle représente le point stratégique de ses revirements. À son sujet par exemple, les Africains redoutent sa passion pour les livres et raillent son projet de voyage tandis que les Européens préfèrent tempérer ses ambitions, quitte à lui refuser la bourse d'études qui pourrait lui ouvrir l'accès à la métropole. Ainsi, M. Kriminopulos, le commerçant crétois auprès de qui Barnabas trouve son premier travail, celui de rabatteur de magasin, préfère adopter le registre kinésique :

Tôt réveillé lui aussi, le patron, dont on eût dit dans la lumière blanche de la lampe à essence qu'il avait été découpé dans la matière même du manchon à incandescence, m'accueillait entre deux bâillements, escamotait son salut, puis me montrait la rue d'un mouvement sec du menton. J'y courais.¹

À l'instar de ce commerçant, d'autres personnages de la communauté européenne, ne sont pas moins distants de Barnabas. Cette veine caractérisée par la mise en scène d'un personnage tout aussi fasciné que perplexe circule dans toutes les œuvres littéraires de voyage dans les littératures africaines postcoloniales, y compris de celles que l'on nomme "migrITUDE". Elle se retrouve au cœur du roman *L'Aventure ambiguë* à travers ce qui ressort des rencontres parisiennes de Samba Diallo et surtout à travers le conflit intérieur qui accable ce personnage. Avant même son départ pour la France, l'aventurier mis en scène par Cheikh Hamidou Kane se caractérise par son inadaptation, voire son déséquilibre par rapport au cadre social du village, chez son maître spirituel ou encore de la petite ville de L., à l'école française. Sa grande tante, la Grande Royale, l'ayant surpris aux prises avec un de ses condisciples, le sermonne en ces termes :

J'avais prévenu ton grand fou de père que ta place n'est pas au foyer du maître [...] Quand tu ne bats pas comme un manant, tu terrorises tout le pays par tes

¹ *Ibid.*, p. 18.

imprécations contre la vie. Le maître cherche à tuer la vie qui est en toi. Mais je vais mettre un terme à tout cela.¹

Arraché aux siens par la loi coutumière et placé sous la direction de Thierno, l'austère maître spirituel peint en début de texte, Samba Diallo est ensuite arraché à cette institution traditionnelle par la Grande Royale pour être mis à l'école occidentale afin d'apprendre « à mieux lier le bois au bois » et à « vaincre sans avoir raison ». Pourtant, de part et d'autre des deux espaces d'apprentissage, le personnage affiche une attitude qui le rend incompris. Son zèle débordant contraste avec les badineries de ses condisciples de l'école coranique. De même, les propos que tient notre personnage, précisément ses prédications sur la mort², terrifient les membres de sa communauté d'origine. Il est une fois surpris sur un tertre de cimetière où il s'adressait nuitamment à la vieille Rella. À l'école française, son camarade Jean Lacroix, fils d'une famille d'expatriés française, qui s'assied à la même table que Samba Diallo dans la classe de Monsieur N'Diaye, remarque cette fugacité du personnage le jour où l'instituteur pose une question de géographie sur la situation de la ville de Pau, d'où est originaire Jean ; question à laquelle Samba Diallo apporte une réponse : « Jean devait constater par la suite qu'il [Samba Diallo] ne levait jamais la main – l'habitude était cependant, lorsqu'on voulait répondre, de la lever, de claquer les doigts. Son voisin demeurait immobile et tendu, comme angoissé. »³ Cet ami blanc est par ailleurs médusé par les méditations du fils des Diallobé.

Dans le cadre des énonciations de l'immigration en période coloniale, c'est ainsi au niveau de l'espace de départ que se crée le déséquilibre psychologique de l'Africain dont le voyage amplifie la visibilité. La situation du personnage mis en scène est, de ce point de vue, révélatrice d'un contexte, le contexte colonial dans l'espace social africain. Ce contexte est également présent dans *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye ainsi que dans *Climbié* (1956) de Bernard Dadié. Le moins que l'on puisse dire au regard des intrigues romanesques c'est que le contexte colonial non seulement étouffe la culture de

¹ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 32.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 64.

l'indigène, mais lui dénie toute « initiative sociologique »¹. C'est sans doute pour cela que l'école étrangère prend une importance considérable dans ces œuvres fondatrices, puisqu'elle est le canal par lequel l'indigène est entré en contact avec la culture occidentale. L'espace métropolitain, reflétant quant à lui la diversité des statuts de ces indigènes de l'empire, présente une multitude de profils ; certes des étudiants et hommes de culture, mais aussi des dockers noirs qu'Albert Londres avait déjà signalés à Marseille par exemple.² L'espace métropolitain est en plus doublé d'une représentation qui en fait un lieu de liberté où l'indigène peut se dégager des entraves dont sa vie est marquée dans la colonie. Ainsi, le parcours intellectuel du personnage est représentatif de la nature de la formation intellectuelle tout autant que des finalités de celle-ci dans le cadre idéologique de l'administration coloniale, de l'incompatibilité entre les assignations de l'administration et les aspirations du personnage. À l'instar du Barnabas d'Oyono, c'est pratiquement à la même période de leur vie, après les études primaires, que de nombreux personnages africains des premières œuvres se rendent en métropole. Entre autres personnages, citons Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* ou Fatoman dans *Dramouss* de Camara Laye. On se souvient aussi de Kocoumbo, qui, à son arrivée en France, est inscrit dans un lycée de province où il doit partager l'espace d'apprentissage avec des jeunes deux fois moins âgés que lui. C'est là une figuration littéraire de l'inachèvement et l'insatisfaction qui caractérisent l'école coloniale. L'image de l'étudiant africain en France, prédominante dans ces œuvres pionnières, est une conséquence des carences et des défaillances caractéristiques de l'école mise en place en Afrique subsaharienne par l'administration coloniale ainsi que l'a analysé Bernard Mouralis dans son ouvrage *Littérature et développement*. En outre, pour le cas de Barnabas, lui refuser un sauf-conduit nécessaire au voyage en métropole est bien révélateur des appréhensions entretenues par l'administration coloniale au sujet de l'instruction des indigènes. Celle-ci en effet s'accommodait plutôt de cadres indigènes subalternes. Le fait même que le personnage mis en scène serve de guide local, sans que la tutelle ne consente à le laisser partir en France, est symptomatique d'une crise de l'autorité coloniale. On a ici un personnage africain marginal, situé à l'interface des univers symboliques antithétiques,

¹ B. Mouralis, *Littérature et développement*, op. cit., p. 42.

² A. Londres, *Marseille Porte du Sud*, Paris, Les Éditions de France, 1927.

l'Occident et l'Afrique, dont il essaie, par son action, de dépasser le caractère manichéen. Nous pouvons d'ores et déjà considérer ce personnage comme un ancêtre des différents avatars qui s'associent aux figurations du migrant africain actuel.

Une critique institutionnellement établie¹ et dont on reconnaît la pertinence d'analyse passe pourtant sous silence cette aspiration à une altérité de compromis qui inspire le personnage de *Chemin d'Europe*. L'œuvre romanesque d'Oyono n'apparaît plus que sous sa propension réprobatrice à l'égard de la domination de l'homme noir, de sa réification ou de son abjection par le système institué par la colonisation, administration, religion, police. Cette approche interprétative d'inspiration marxiste, dont nous n'avons pas l'intention de contester l'intérêt, a longtemps inspiré le discours critique sur le roman africain, d'autant plus qu'elle reçoit la caution institutionnelle dans sa configuration à ces années de pré-indépendance, cadre temporel des récits. Toutefois, limiter le discours littéraire dans ce cadre nous semble réducteur. Lilyan Kesteloot par exemple présente les penseurs qui selon elle, ont joué le rôle de mentors des écritures africaines dans le contexte des années 1920-1950 :

Les Kenyatta, Nkrumah, Padmore, Fanon, Cheikh Anta Diop, Alioune Diop, Rabemananjara animent de leurs analyses politiques cette production littéraire qui devient de plus en plus abondante. Nombreux sont les romans et les essais qui traitent du colonialisme et de ses problèmes ; ségrégation, humiliations de toutes sortes dont les nègres sont victimes, préjugés de couleur, misère matérielle et morale, dénonciation des colonisateurs, menaces, révoltes et espoir de libération. La prise de conscience nègre est quasi générale. Les oriflammes de la révolution sont levées cette littérature sera très militante.²

¹ Jacques Chevrier, par exemple, dans son ouvrage *La Littérature nègre* (2003, p.104), inscrit l'œuvre d'Oyono dans la veine du roman de contestation. Le critique met en évidence la confrontation entre la société africaine dans ses valeurs traditionnelles méconnues par les valeurs introduites par l'Occident colonisateur. C'est donc essentiellement dans cette lutte de classes que se ramène le projet littéraire de Ferdinand Oyono. Bien que l'analyse faite par Chevrier porte sur un autre roman que sur *Chemin d'Europe*, il nous semble que le projet littéraire d'Oyono, si l'on prend en compte la totalité de sa trilogie, ne se borne pas à la contestation de l'ordre colonial. Dans un roman comme *Chemin d'Europe*, au-delà de cette sorte d'inculpation de l'administration coloniale, la critique du romancier accable aussi bien la tradition africaine que l'ordre établi par l'administration. À l'instar de Chevrier, Lilyan Kesteloot, dans son ouvrage *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001), classe les œuvres d'Oyono ainsi que celles de ses contemporains dans une tradition littéraire de réalisme, de témoignage et d'engagement.

² L. Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001, p.205.

Dans une telle perspective où la résistance fonctionne comme un mot d'ordre qui commande les pratiques d'écriture et donc confère la légitimité institutionnelle, les discours sur d'autres formes d'altérités demeurent secondaires. Pourtant, l'ordre traditionnel africain n'est pas aussi unanime dans ce roman, ni la représentation de l'espace africain comme porté par une seule voix, fût-elle celle du narrateur qui démontre les dissensions propres à l'espace africain ; que celles-ci soient dues à l'oppression coloniale ou qu'elles soient constitutives de la rigidité des structures sociales africaines. Barnabas ironise par exemple sur le sort échu à son père naïvement dévoué à la religion catholique aussi bien qu'au retard de mentalités qui rythme le monde léthargique de la tribu. Il n'est pas jusqu'au mimétisme du colonisé que Oyono ne mette à nu dans cet Hôtel de France, lieu de travail du narrateur, où débarquent de nombreux Européens et Américains, en quête d'exotisme et qui appâtent les jeunes femmes africaines au grand dam de leurs confrères :

Elles étaient là, en état d'offre permanente et muette, pareille à celle des taxis en stationnement, jusqu'au petit matin attendant que le dernier Européen, dernier client possible bien repu, quittât l'hôtel en titubant pour aller combler tant soit peu ou décourager grossièrement leur quotidien espoir. C'était une perpétuelle injure pour les enfants du pays, furieux de ce qu'elles, des femmes perdues, leur fussent devenues sexuellement rebelles : cynique innovation préluant au programme qu'elles s'étaient établi : excentricités, décrêpage des cheveux, perruques, rouge à lèvres, engouement pour le pantalon, fume-cigarettes [...] pour se libérer, tout en imitant leurs rivales européennes, de l'inhumaine sujétion de la femme africaine.¹

Le ton ironique par lequel se termine le passage, une sujétion réelle se substituant à une sujétion présumée, souligne bien la satire des propos du personnage qui renvoient dos à dos Européens et Africains dans leurs utopies. L'ironie s'attache aussi à la mention de la sujétion de la femme africaine qui n'est pas du ressort du narrateur, mais que celui-ci décoche dans les représentations européennes des cultures africaines. Dans cette perspective, le préjugé est retourné aux Européens, dans la mesure où ces péripatéticiennes sont un corollaire de l'implantation occidentale en Afrique. La femme africaine, elle, à l'instar de la mère de Barnabas, met tous ses efforts à contribution pour

¹ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, *op. cit.*, p. 108.

faire voyager son fils en France, jusqu'à défier l'administration. Elle fabrique de l'alcool africain, quoique celui-ci soit prohibé, pour aider au voyage de Barnabas. On peut certes analyser cet état de société comme la mise en scène, par l'écriture romanesque, des dessous des cartes de la mission civilisatrice ou comme la paupérisation des colonisés ; lecture convenable à l'horizon d'attente du roman africain qu'avait contribué à créer un certain discours critique. Cependant, on ne peut pas s'empêcher d'associer ce passage à ce que la critique postcoloniale, appelle, après Fanon et Homi Bhabha, des formes de mimétisme du colonisé, faisant de la question des hybridités culturelles un fondement des écritures de voyage. En s'appropriant les apparences de la femme occidentale, les femmes dont il est question dans le passage inscrivent leur parcours dans une démarche d'ambiguïté dans la mesure où leur imitation contribue tout autant à vouloir gommer les différences pouvant les séparer des modèles imités que de s'avouer moins attrayantes que celles-ci.

Le roman *Chemin d'Europe*, par la mise en scène d'un univers romanesque riche en profils de voyageurs, qu'il s'agisse du voyage scientifique ou du voyage d'agrément, dans le cas des Européens mis en scène ou encore d'une aspiration au voyage d'initiation intellectuelle dans le cas de Barnabas, soulève de même toutes les problématiques de l'ailleurs et du préjugé dans leur figuration littéraire, puisque ces anthropologues occidentaux dont parle le personnage mis en scène dans le roman d'Oyono construisent des discours sur l'Afrique et les Africains que les voyageurs africains vont retrouver en métropole. Bien que le regard soit essentiellement africain, il n'en demeure que le roman *Chemin d'Europe* s'articule sur les marqueurs récurrents du récit de voyage notamment dans la prise en compte de deux modèles culturels dans leur représentation imagologique respective par rapport à la question de l'altérité posée ici sous l'aspect de la gnose, les Occidentaux arrivant pour traquer les rites, « filmer le pygmée ou le singe se balançant sur sa branche, le boa dilaté par sa pénible digestion, l'hippopotame qui détaille au bord du fleuve, le mariage local où les époux avancent en dodelinant de la tête au rythme d'un balafon »¹ afin d'« écrire un livre, un grand livre, qui n'eût jamais été écrit sur ce pays et dont le titre ricochait aussitôt sur le zinc du toit avec les bouchons de champagne, parlant

¹ *Ibid.*, p. 111.

de ce continent dont ils étaient tous aptes à saisir et à expliquer, tout de go, l'unique et l'inexprimable. »¹ On est bien dans la naissance de ce qu'Antony Mangeon, à la suite de Mudimbe, appelle « la bibliothèque coloniale »², soit l'ensemble des représentations du Noir mises en place par l'idéologie coloniale. L'espace africain représenté se donne à lire comme le réceptacle des aventures tout autant des Européens assoiffés de découvertes de l'ailleurs que du jeune Africain, le narrateur, qui, dans sa quête d'Europe joue le jeu de ses hôtes, mais dans une intention beaucoup moins analogue à la leur.

Le roman *Chemin d'Europe*, à l'instar d'autres œuvres de premiers voyageurs africains en France, pose les jalons d'une esthétique romanesque qui préfigure l'actuel récit de l'immigration. De ce point de vue, nous partageons la remarque de Papa Samba Diop relative à l'existence d'une continuité esthétique des textes qui défient la chronologie et le découpage schématisé en trois moments, soit précolonial, colonial et postcolonial :

Si la délimitation entre les ères précoloniale et coloniale est aisée, par contre, il est plus difficile de situer la rupture exacte entre le colonial et le postcolonial pour la simple raison que, du point de vue strictement littéraire, si la séquence chronologique de domination suivie de libération est évidente, à l'inverse, la thématique ne l'est pas car certaines œuvres et un certain nombre d'écrivains africains de la période coloniale peuvent être situés dans la période postcoloniale si l'on tient compte du fait que la condition postcoloniale est marquée du sceau de l'hybridité, de la marginalité, du nomadisme littéraire et du syncrétisme.³

La peinture du malaise des Africains mais aussi des Européens dans *Chemin d'Europe*, comme Madame Hébrard, tenancière de l'Hôtel de France, s'associe à un projet politique et s'inscrit dans un registre polémique qui dépasse la simple contestation du régime colonial. Pourtant, les paramètres du mimétisme, de l'exotisme ou tout simplement de la condition humaine en rapport avec ce roman sont restés muets dans la critique sur Oyono. Ainsi, le débat actuel sur l'émergence d'une littérature africaine de

¹ *Idem.*

² A. Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident : De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris, Sulliver, 2010.

³ P. Samba Diop, « L'émergence de la postcolonialité au sein de l'espace littéraire africain et francophone » dans P. Samba Diop (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp.15-32.

l'immigration impose l'exhumation d'œuvres dont les tendances de réception dominantes inhérentes au contexte d'énonciation ont éclipsé la fortune.

Les romans écrits par les écrivains originaires d'Afrique actuellement installés en France entérinent une longue tradition littéraire. Ils s'inscrivent certes dans un contexte d'énonciation contemporain. Cependant, l'acuité de leur visibilité n'implique pas l'oubli des textes construits sur la même thématique qui ont été publiés des années trente jusqu'au lendemain des indépendances africaines. C'est dans la mise en parallèle de ces deux générations des écritures africaines de voyage et des postures valorisées par les uns et les autres que se situe l'enjeu des continuités et des ruptures entre ces textes aussi bien dans la construction générique et narrative que dans l'exposition des contenus idéologiques. Un tel travail nécessite un rappel des scénographies fondatrices de ces mobilités.

II. 1. A. Dialogue intertextuel entre la littérature coloniale et le roman africain

Dans un passage de son ouvrage *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, János Riesz pose un problème analogue à celui que nous avons soulevé sur l'orientation biaisée de l'interprétation des textes littéraires africains :

Non seulement les historiens et les critiques, mais aussi les écrivains eux-mêmes [...] se sont définis par leur « engagement » au sein d'un combat menés au nom de leurs peuples respectifs. C'était l'esprit du temps et les théories sartriennes, alors dominantes, ne leur laissaient certes pas le choix. Mais à cause de cette préférence quasiment exclusive pour la littérature « engagée », bon nombre d'ouvrages publiés entre 1920 et 1950 ont été marginalisés, sinon oubliés. Comme cet ouvrage pour la jeunesse, marqué par la doctrine coloniale : *Les trois volontés de Malick* (1920). De René Maran, on n'a longtemps retenu que *Batouala* (1921), roman qui a éclipsé aussi nombre d'œuvres du même auteur qui paraîtront par la suite. *Force Bonté* (1926) de Bakary Diallo a été considéré pendant des années comme une œuvre de propagande coloniale. *Doguicimi* (1938) de Paul Hazoumé, roman ethnographique qui prônait la « civilisation » française, ou encore *Karim* (1935) et *Mirages de Paris* (1937) d'Ousmane Socé, livres du « conflit de cultures » ou du « métissage culturel » ont été pareillement négligés.¹

¹ J. Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexte – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007, pp. 368-369.

Si la constatation de Riesz souligne une omission que nous avons également relevée chez Mouralis, elle pose en outre l'espace colonial ou mieux la question de la colonisation au centre des préoccupations littéraires de la première moitié du XX^e siècle français. En témoignent les noms, non moins significatifs dans l'institution que sont ceux de Jean-Paul Sartre et de René Maran. Il faut pourtant concevoir cet intérêt pour la question coloniale à deux niveaux qui se ressentent des œuvres africaines également ; une période de « culture coloniale »¹, marquée par la grande ferveur et l'approbation de la mission civilisatrice qui connaît son apogée à la triomphale² Exposition coloniale de 1931 à laquelle correspond l'intrigue du roman *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé. Fara, le personnage principal de ce roman est médusé par la parure de l'avenue des Colonies à l'occasion de cette grandiose célébration : « L'avenue des Colonies était majestueuse des palais qui la limitaient ; on eût dit la cité magique d'un conte arabe dont l'architecture aurait été réalisée par des cubistes. La foule internationale s'y pressait, égayée par l'enchantement lumineux. »³ L'écrivain africain de ce premier quart du siècle, qu'il se nomme Socé, Sadji ou Hazoumé, croit fermement aux valeurs culturelles occidentales ; en leur capacité à promouvoir l'espace africain, à le moderniser. Ainsi, sur le plan de la fiction, la colonisation apparaît moins comme une entreprise de domination que comme une rencontre culturellement féconde. Cet engouement pour la grande France est ensuite relayé par une phase de rejet de l'idée de la colonisation, de la fin de la deuxième guerre mondiale aux années 1960 qui, elle, est représentative des scénographies de Bernard

¹ P. Blanchard et S. Lemaire (dir.) *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871-1931*, Paris, La Découverte, 2003.

² Dans le premier tome des *Lieux de mémoires*, l'ouvrage collectif que coordonne Pierre Nora, Charles-Robert Ageron montre, dans un article intitulé « L'exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial ? »², la manière dont la tentative de mise en échec de cet événement a été vaine. L'auteur envisage d'interroger précisément la pertinence de la valeur commémorative associée à l'exposition coloniale tenue à Vincennes en 1931 qui s'inscrit par ailleurs dans une longue tradition d'expositions des hommes et des objets de l'Empire français au cours de l'histoire de la troisième République. Des institutions comme le Comité national des expositions coloniales créé en 1906 et destiné à intervenir dans toutes les expositions européennes associées à une ferme volonté politique menée par des personnages de renom en affaire de la colonie comme l'ancien ministre des colonies, Léon Béart, ont tenu en échec l'action détractrice des partisans des thèses anticolonialistes dont les écrivains Aragon, Breton, René Char, Paul Éluard et Georges Sadoul, pour organiser cette fête mémorable, sacrifiant à la tradition du spectacle, de la fête, voire de la falsification des styles artistiques prétendument locaux des objets exposés au lieu de faire un sérieux inventaire, un bilan des progrès consécutives à l'action coloniale.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, *op.cit.*, p. 37.

Dadié, de Sembène Ousmane, de Camara Laye, d'Aké Loba ou de Cheikh Hamidou Kane. Le colonisé ayant perdu ses illusions sur l'assimilation, redécouvre sa culture et s'emploie à la défendre en décidant « en connaissance de cause, de lutter contre toutes les formes d'exploitation et d'aliénation de l'homme »¹ alors que "l'occupant à cette époque multiplie les appels à l'assimilation, puis à l'intégration, à la communauté". Dans une telle perspective, la colonie dans ses représentations littéraires n'est sans doute pas restée en marge des débats inhérents à cette époque, puisque les écrivains africains de la première génération sont avant toute chose des émules des écrivains coloniaux dont les textes leur sont parvenus par le truchement de l'école coloniale.² Leurs œuvres ne peuvent se lire indépendamment des liens qui les rattachent à cette littérature inspiratrice. Une des confirmations de cette relation d'hypertextualité, en référence à la terminologie proposée par Gérard Genette, tient à la mention d'œuvres de romanciers coloniaux dans certains romans africains. Ainsi, dans *Mirages de Paris*, Socé décrit la bibliothèque d'un personnage africain étudiant à Paris en ces termes :

Outre les maîtres français de la littérature contemporaine, Sidia avait les écrivains marquants de la littérature coloniale : *Les Nègres* de Maurice Delafosse... *Paris-Soudan-Tombouctou* de R. Delavignette, *Le livre de la brousse* de René Maran, *Terre d'ébène* d'Albert Londres, *Oiseau d'ébène* d'André Demaison... Il possédait aussi des ouvrages de littérature étrangère ; les Russes étaient représentés par Dostoïevsky et Tolstoï, la littérature nègre américaine par Cl. Mc Kay (*Home to Harlem*, *Banjo*) et des poésies de Langston Hughes... On remarquait encore des livres imposants de volumes aux dos desquels se lisaient : Durkheim (*Du suicide*) ; Adolph Hitler (*Mein Kampf*), et d'autres où il n'était question que de *physiologie de l'Intelligence*, *Raisonnement Inductif*, *La Métaphysique jugée par la physique*...³

¹ F. Fanon, « Racisme et culture » dans *Présence Africaine*, n° 8-9-10, juin-nov. 1956, p. 130.

² J. C. Blachère, « Du chaînon manquant » dans J. F. Durand (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : Découverte, Tome 1*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 85-101. Il rétablit le lien, voire les « continuités » entre ses deux sphères littéraires ordinairement présentées dans un antagonisme insurmontable aussi bien du côté africain que français. Une étude menée sur les occurrences des auteurs coloniaux dans le manuel d'André Davesne et Joseph Gouin, *Mamadou et Bineta sont devenus grands* (1951), unique outil de lecture, donc seule voix d'accès de l'écolier africain de l'entre-deux-guerres à la littérature, donne les statistiques suivantes : 19 occurrences d'André Demaison, 18 textes d'André Davesne, 14 de René Maran (dont 5 seulement de *Batouala*), 9 de Joseph Gouin et 7 textes pour chacun des écrivains coloniaux comme les frères Tharaud, Oswald Durand ou Gaston Joseph. À cela il faut ajouter les incitations à l'écriture dans les institutions de formation intellectuelle des indigènes comme à l'école normale William Ponty où les travaux de recherches d'orientation ethnologique soumis aux apprenants ont donné naissance aux premières écritures africaines comme celle de Paul Hazoumé.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, *op. cit.*, p.145.

Cette imprégnation littéraire caractérise d'une part l'espace métropolitain comme un lieu de rencontre d'expressions littéraires hétérogènes, un espace ouvert à ce que l'on peut appeler aujourd'hui une « littérature mondiale », en même temps qu'un endroit exempt d'interdiction en matière de lecture ; contrairement à ce qui se passe à la même époque dans la colonie où la lecture de certains ouvrages est interdite aux indigènes.¹ Un personnage de *Mirages de Paris* par exemple, celui notamment du Syrien qui "s'était révélé gros mangeur d'oignons pendant le déjeuner", soutient l'idée de « laisser les Noirs dans l'ignorance »², pour des besoins de rentabilité du négoce. D'autre part, cette mention établit les ouvrages de référence en matière de culture dans l'espace social représenté. En effet, dans le contexte de la métropole de l'entre-deux-guerres, une importante littérature tirée à plusieurs exemplaires met en scène des personnages africains en Afrique ou en France. Entre autres titres, citons les œuvres comme celles des frères Tharaud, *La Randonnée de Samba Diouf* ou encore celle de René Maran comme *Batouala*, qui valut à son auteur « le premier Goncourt »³ qui soit décerné à un écrivain de couleur, mais aussi qui entraîna une querelle sur le plan institutionnel.⁴

La relation d'influence entre le texte africain et la littérature coloniale se vérifie de même à travers la circulation de certains patronymes entre romans d'aventures coloniales et romans africains. On se souviendra à cet effet de la séquence du roman *Mirages de Paris* où Jacqueline, la compagne blanche de Fara, évoque ses souvenirs d'enfance, et principalement l'attachement de cette dernière pour « Fatou Gaye »⁵, sa poupée préférée, qui, précise-t-elle, était « noire. »⁶ Cette référence nous ramène à Pierre Loti dont *Le Roman d'un spahi*⁷ se construit aussi sur des problèmes d'amour entre un

¹ B. Dadié, *Climbié*, op. cit., p. 64.

² O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 23.

³ C. Onana, *René Maran. Le premier Goncourt noir 1887-1960*, Paris, Duboiris, 2007.

⁴ Au nombre des débats engendrés par cette œuvre, une importance mérite d'être accordée à celui relatif à la légitimité de parler de l'Afrique parmi les administrateurs coloniaux. Charles Onana cite par exemple le cas d'un certain René Trautmann, qui en sa qualité de médecin colonial, écrit en 1922 un ouvrage intitulé *Au pays de Batouala* pour démentir la peinture de l'espace colonial faite par Maran. Dans la même perspective, Jean-Claude Blachère dans son article « Du chaînon manquant », op. cit. p. 95, relève l'opposition entre *Batouala* de René Maran et *Koffi, roman vrai d'un nègre* de Gaston Joseph ; cet administrateur de la colonie qui, de même que le Trautmann d'Onana, entreprit d'écrire cet ouvrage pour démentir la représentation que René Maran fit des colons dans l'espace africain.

⁵ O. Socé, *Mirages de Paris*, op.cit., p. 85.

⁶ *Idem.*

⁷ P. Loti, *Le Roman d'un spahi* [1881], Paris, Gallimard, 1992.

personnage blanc et un personnage noir, créant des similitudes de situations entre les deux textes. En effet, dans ce roman, Fatou gaye (avec minuscule chez Loti) désigne la maîtresse noire de Jean, le spahi. Dans le même texte de Socé, un récit enchâssé énonce un nom que l'on retrouve dans le roman des frères Tharaud. Il s'agit d'une narration au second degré qui fait état des questions d'amour et de sacrifice. En effet, entre autres préoccupations auxquelles s'adonne Fara, le protagoniste du roman *Mirages de Paris*, pour égayer sa compagne enceinte, il y a un conte africain dont Jacqueline se souviendra avant son trépas. Ce conte est celui relatif à Penda et à son maigre cheval Nélavane¹.

Jeune fille adulée et dont l'enfance ne fut encombrée par aucune tâche domestique, Penda est une princesse qui ne voulut épouser aucun homme portant une cicatrice sur le corps. Aussi repoussa-t-elle tous les valeureux prétendants de sa contrée pour consentir à épouser un soi-disant prince venu d'ailleurs. Après la noce il sera décidé que Penda suive le nouveau venu dans sa contrée lointaine. Pour les besoins du voyage, la mère de la mariée lui confie Nélavane, le petit cheval frêle que d'ailleurs la princesse ne prend que pour contenter sa génitrice. Toutefois, au fur et à mesure de leur avancée sur le chemin de retour au royaume du nouvel époux, la procession s'amenuise. En contrepartie, ce sont les arbres en bordure de route qui s'accroissent. C'est alors que Penda demande à son compagnon les raisons de telles métamorphoses. Celui-ci lui répond sans ambages que les hommes qui naguère faisaient partie de leur escorte étaient redevenus, sous son charme, ce qu'ils étaient avant ; des arbres. Sur ces entrefaites, l'ensorceleur révèle sa vraie nature : « Je suis Lion-Fée. J'ai su qu'il existait une jeune fille capricieuse qui ne voulait pas épouser d'homme qui eût de cicatrices »² et il se transforme en un lion à queue nerveuse et agitée qui intime à Penda l'ordre de le suivre. Ainsi séquestrée par l'horrible créature, la princesse Penda vit à ses dépens, mangeant de la viande crue que lui rapportait son époux-lion, jusqu'au jour où, à cause des trombes d'eau causées par l'hivernage, le gibier vient à manquer dans les parages. Le lion conçoit alors le projet de se repaître de sa chère épouse, qui heureusement avait été avisée des intentions du lion par Nélavane. Penda est sauvée de justesse mais au prix du sacrifice de sa monture.

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, *op.cit.*, pp.135-143.

² *Ibid.*, p.138.

Sur le plan du pacte de lecture induit par la narration, si l'on s'arrête sur le lectorat potentiel de ces premières écritures africaines de voyage, en contexte de faible alphabétisation en Afrique, cette anecdote insérée dans le tissu du récit imprime une téléologie à la question des mariages mixtes entre personnages africains et français, qui traverse encore les écritures de voyage actuelles, en même temps qu'elle souligne l'hétérogénéité culturelle du texte de Socé.¹ Cependant, en ce qui nous concerne ici, précisément au sujet des constructions anthroponymiques, le rapprochement des noms Nélavane, à consonance occidentale et de Penda qui sonne africain mérite d'être interrogé. D'un côté ce rapprochement se présente en abyme à l'histoire d'amour entre l'Africain Fara et la Française Jacqueline Bourciez ; amour qui ne porte de fruit que par le trépas en couches de Jacqueline. Le nom de Penda en outre est dû à un texte très représentatif de la littérature coloniale, celui des frères Tharaud intitulé *La Randonnée de Samba Diouf* (1922). Le narrateur l'utilise comme le nom générique d'une dulcinée africaine à qui les tirailleurs du 113^e bataillon sénégalais chantent des mélopées nostalgiques pour se délasser, au retour de leur labeur dans une carrière du bois de l'Argonne, où ils sont campés avant leur mobilisation pour le front : « Les Toucouleurs s'accompagnaient eux-mêmes avec leur violon monocorde, et chantaient, en dansant, des mélopées nostalgiques sur Penda, sur Dénané ou quelque autre belle fille de leur pays. »²

Dans le sillage de Socé, Aké Loba dans son roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*, attribue à un personnage africain le patronyme Durandeu, qui renvoie au roman de Philippe Soupault, *Les Frères Durandeu* (1924). Voici comment le narrateur du roman remonte à l'origine de cette désignation, à travers la mise en scène d'un épisode où Durandeu réproouve le fait que Nadan, un de ses camarades, l'ait désigné par son vrai nom Koukoto :

Durandeu, c'est un nom qui m'a toujours plu, disait-il avec emportement. Tu te rappelles, à l'École Supérieure, notre professeur de français s'appelait Durandeu. Il m'aimait, cet homme-là. Il voulait que je sois instituteur, mais j'ai préféré être

¹ V. Magri-Mourgues, « Hétérogénéité, cohésion et cohérence : le statut de l'anecdote digressive dans un récit de voyage », dans Anna Jaubert (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS, 2005, pp.157-173. L'auteure de cet article soutient que l'insertion d'une anecdote dans la narration est caractéristique de l'hétérogénéité constitutive du récit de voyage.

² J. et J. Tharaud, *La Randonnée de Samba Diouf*, Paris, Plon, 1922, p. 125.

commis expéditionnaire. Tu sais pourquoi ? Je suis malin. Dans les bureaux, on côtoie plus les Blancs qu'à la campagne. Un instituteur est souvent seul dans une école de brousse avec des enfants sales, malappris et stupides.¹

Ce personnage adopte le nom de Durandeu par mimétisme, en voulant sans doute se distancier des siens, étant donné sa superbe et sa mise occidentale qu'il tient à montrer aussi bien en Afrique qu'en France, dans une attitude qui ne voile pas sa propension à la parade. En outre, il considère les sonorités rugueuses des noms africains comme la marque d'un primitivisme auquel Durandeu ne veut pas s'identifier. Ce choix est aussi à mettre en rapport avec son séjour à l'École Supérieure, une structure mise en place par l'administration coloniale pour « former les agents de l'administration et préparer aux concours d'entrée dans des Écoles Normales, situées à l'échelon fédéral. »² Cependant, on ne peut s'empêcher de constater la raillerie des attitudes bourgeoises ou du moins de cette morgue que le personnage partage avec le trio fraternel mis en scène par Philippe Soupault dans son roman *Les Frères Durandeu*, bien que dans ce dernier roman il ne s'agisse pas à proprement parler d'un texte de littérature coloniale. Du reste, les questions du Nègre ou du Noir dans l'espace de l'empire, que celui-ci soit français ou anglais, ne sont pas totalement absentes des préoccupations littéraires de Soupault comme en témoigne son roman *Le Nègre* (1927).

Or, le texte de littérature coloniale, à quelques exceptions près³, répond à une visée idéologique, celle de légitimer ou du moins d'accompagner la mission civilisatrice de la France. Celle-ci conditionne la scène d'énonciation de l'œuvre de littérature dans le choix des contenus thématiques comme dans la construction des catégories génériques.⁴

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 70.

² B. Mouralis, *Littérature et développement*, op. cit., p. 66.

³ Un théoricien comme Roland Lebel, par exemple dans ses ouvrages, entre autres, *L'Afrique occidentale dans la littérature française*, Paris, Larose 1925 ; *Les Établissements français d'outre-mer et leur reflet dans la littérature*, Paris, Larose, 1952 ou encore *Études de littérature coloniale*, Paris, J. Peyronnet, 1928 conçoit le corpus de littérature coloniale avec beaucoup de bienveillance et en fait un terreau où vont bourgeonner les premiers talents littéraires indigènes.

⁴ J.M. Seillan, « Littérature coloniale et contraintes génériques », dans Jean-François Durand, Jean-Marie Seillan et Jean Sévry (dir.), *Le désenchantement colonial*, Paris, Kailash édition, 2010, pp.28-50. Dans cet article l'auteur, au-delà de l'hétérogénéité des visions qui inspirent l'écriture de l'œuvre de littérature coloniale, s'attache à la mise en lumière de la relation entre le discours du romancier et la modalisation de ce discours par le genre. Ainsi Jean-Marie Seillan pose le genre comme un support contraignant qui configure la vision du monde colonial que l'écrivain dégage dans son œuvre. Sur un corpus étendu et nuancé, l'auteur démontre la dissension de la représentation de l'objet colonie en fonction du genre choisi

Son énonciation se présente souvent comme une construction discursive de la colonie. La tâche de l'écrivain africain, dans l'imitation de cette littérature s'associe, dans ce cas, à la question de la posture à adopter, à la fonction à assigner à cette absorption de la littérature coloniale pour mieux se situer dans les débats initiés par les textes sources qui constituent l'*archéion*¹ discursif de l'espace social dans lequel naît les écritures pionnières de cette littérature africaine de voyage. Les thèmes de la littérature coloniale vont ainsi être repris et plus que des thèmes, une profonde intertextualité² va se tisser entre ces deux aires littéraires autour de la question des mobilités de personnages de part et d'autre de l'empire. En effet, à l'époque où paraît le roman *Mirages de Paris* ou *Le Docker noir*, l'écrivain africain, bien que dilettante dans le champ littéraire, n'est pas sans connaissance de la littérature coloniale française et de l'image que celle-ci construit majoritairement de l'Afrique et des Africains ; image relayée par d'autres supports picturaux. Par exemple dans *Climbié*, le roman autobiographique de Bernard Dadié,

ainsi que du cahier des charges que ce choix générique implique. Dans un genre comme la fiction romanesque, Jean-Marie Seillan souligne, à juste titre, comment la distance entre le romancier et le monde colonial qu'il représente dans sa fiction influe sur l'image qu'il donne de l'Afrique. Contrairement au voyageur par exemple qui raconte des faits qu'il a vus, le romancier affabule à partir de ce qu'il a lu non pour consigner des faits, mais précisément pour construire une histoire avec toute la labilité que lui permet l'espace de l'énonciation textuelle qu'il gère mais aussi selon les contraintes du cahier des charges que lui délègue le genre choisi. En outre, l'activité affabulatrice du romancier répond, non seulement au souci de créer de la dramatisation, mais également à des attentes d'un « marché concurrentiel. » Ainsi, la fiction coloniale assigne aux colons et aux colonisés des rôles stabilisés et respectifs de héros et de traîtres. La fiction sur l'Afrique, dans ces textes, vise essentiellement à représenter « l'extraordinaire fictionnel » que Jean-Marie Seillan décrit comme « immanquablement synonyme de violence. » C'est donc, entre autres, pour tenir au cahier des charges que prescrit le genre, à l'horizon d'attente des publics visés ainsi que par la posture institutionnelle du romancier que l'écriture de la fiction française sur l'Afrique « fabrique du *sur mesure* colonial. »

1 Nous empruntons ce terme au vocabulaire de l'analyse du discours où Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.47, le définit comme le siège de l'autorité qui associe « le travail de fondation dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un corps de locuteurs consacrés et une élaboration de la mémoire. »

2 Dans son ouvrage *De la littérature coloniale à la littérature africaine* (p. 237) par exemple, János Riesz, à travers notamment la recherche des sources textuelles du fragment du roman en abyme *Le Dernier voyage du négrier Sirius* que Diaw Falla a écrit ; fragment que ce personnage récite pendant le procès qui lui est intenté dans *Le Docker noir*, afin de prouver que l'œuvre littéraire usurpée lui appartient, établit de façon visible la relation entre ce roman de Sembène Ousmane et une série de textes parus entre 1931 et 1952, soit quatre ans avant la parution du roman de Sembène Ousmane. Entre autres textes, le critique répertorie : *Les aventures d'un négrier* (1931) de Théodore Canot, *Nègres et négriers* (1933) de Charles de La Roncière, *Le bois d'ébène* (1934) d'Emmanuel Bourcier, *Négriers et négriers* (1934) de Gaston Martin, *Le Négrier* (1936 ; première édition 1832) d'Édouard Corbière, *Ange-Marie, négrier sensible* (1938) de Roger Vercel, *Pirates et négriers* (1944) de Louis Garnery, et surtout *Les derniers négriers* (1952) de Louis Lacroix.

l'auteur met ces propos dans la bouche d'Assouan Koffi, l'oncle du personnage principal :

Une optique spéciale sur l'Afrique et ses hommes semble imposée par l'Europe. L'originalité de l'Afrique Noire, c'est l'homme nu ; son génie, c'est la femme à plateau. Dans quelle intention s'entête-t-on à populariser cette vue schématique de l'Afrique Noire ? Est-ce pour nous dire de retourner à nos sources, de ne point nous laisser déraciner, de nous accrocher à nos traditions ?¹

Ainsi, si l'on s'en tient au répertoire très accommodant que Roland Lebel² dresse des thèmes récurrents de la littérature coloniale, on dénombre entre autres ceux relatifs à l'amour du Blanc pour la femme indigène, des modifications psychologiques ou des déformations de l'indigène au contact de la culture occidentale, du colonial ou du Français vivant à la colonie. À ces thèmes, il faut cependant ajouter ceux qui s'attachent à la représentation stéréotypée des Africains, au nombre desquels Jean Dérive³ note : la laideur due à la couleur de la peau ou de l'épaisseur des lèvres, l'indolence, l'exubérance, la puérilité, l'intempérance, l'absence de sens logique manifestée par des comportements contradictoires, l'incapacité à accéder aux raffinements les plus subtils de la culture française, le mépris de la culture africaine muée en des représentations en termes de culture grégaire, l'absence de pensée historique et religieuse. Ces caractéristiques se rapprochent également de celles soulignées par Jean-Marie Seillan⁴. Voici par exemple la représentation que les frères Tharaud donnent du bataillon des tirailleurs où se trouve placé le protagoniste de leur roman :

Toutes les sueurs de la nuit, qui s'exhalaient de cet entassement des corps couverts de laine, mêlaient leurs terribles odeurs à de plus atroces encore, rendant l'air irrespirable pour tout autre que des Noirs. Incapables de mesurer ce que leur estomac pouvait contenir de nourriture ou de vin, beaucoup étaient pris d'affreux malaises, et la plupart n'osaient sortir pour satisfaire aux besoins de la nature, de peur d'être surpris par les Esprits nocturnes, déjà redoutables chez eux et plus à craindre encore

¹ B. Dadié, *Climbié*, op. cit., p. 65.

² R. Lebel, *Études de littérature coloniale*, Paris, J. Peyronnet, 1928, pp. 144-145.

³ J. Dérive, « Un Nègre à Paris : Contexte littéraire et idéologique » dans U. Edebiri (dir.) *Bernard Dadié. Hommages et études*, op. cit., pp. 189-209.

⁴ J. M. Seillan, *Aux sources du roman colonial (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIXe siècle*, Paris, Karthala, 2006.

dans un pays qu'ils ne connaissaient pas, mais que tout portait à supposer peuplé d'innombrables Génies malfaisants.¹

Les œuvres des premiers écrivains africains se définissent en fonction de ce contexte et des constructions imaginaires qui y ont émergé, dans la mesure où la métropole où immigrer les personnages est un espace où les clichés à leur sujet les ont précédés par différents supports aux nombre desquels Fanon repère : « la littérature, les arts plastiques, les chansons pour midinettes, les proverbes, les habitudes, les patterns. »² L'écriture du texte africain se présente comme une pratique doublement performative dans la mesure où la revalorisation du personnage africain s'associe dans certaines œuvres à un gros plan sur les méprises et travers du colonisateur, que celui-ci soit décrit dans la colonie ou en métropole. Dans *Mirages de Paris*, par exemple, Fara relève la coalition de la littérature, du cinéma ainsi que des témoignages des coloniaux à la base de l'ignorance des métropolitains sur le monde noir :

Il [Fara] dit l'ignorance des habitants d'ici [de la France] sur les Noirs. Leurs amis qui sont en Afrique, pour la plupart, ne parlent que des petits travers des Noirs et de leurs drôleries sur lesquels ils s'appesantissent longuement, en font les traits dominants de leur caractère. Le cinéma et la littérature viennent à la rescousse, produisent de "l'exotisme" et de la "documentation" pour des effets préconçus. De sorte que ceux des Européens qui croyaient connaître les Noirs étaient ceux qui les connaissaient le moins.³

Cette méprise est également décelée dans *Le Docker noir* à travers les descriptions que les journaux font de Diaw Falla, après que celui-ci a accidentellement assassiné la dame qui lui a usurpé un manuscrit de son livre *Le Dernier négrier Sirius*.⁴ Elle transparaît de même dans *Mirages de Paris* dans les questions que les trois filles rencontrées à la place de l'Exposition posent à Fara et à propos desquelles le personnage tient le discours suivant :

¹ J. et J. Tharaud, *La Randonnée de Samba Diouf*, op. cit., p. 135.

² F. Fanon, « Racisme et culture », op. cit., p. 127.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., pp. 90-91.

⁴ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., pp. 26-30.

Elles avaient des opinions imprévues, pleines d'erreurs en matière coloniale. L'une d'elles avait annoncé que Dakar était la capitale de Madagascar ; une autre demandait si les cannibales étaient nombreux à Dakar et Jacqueline croyait qu'on marchait nu au Sénégal.¹

Si l'on peut attribuer l'ignorance de la géographie de l'espace de la colonie à un manque d'insertion de l'histoire coloniale dans les programmes scolaires de la métropole, le cannibalisme et la nudité sont en revanche du ressort de la littérature coloniale.² Ce sont précisément des arguments véhiculés par celle-ci, relayés par d'autres supports médiatiques ou picturaux pour justifier la conquête. Le même protagoniste du roman de Socé témoigne avoir assisté à une conférence où un reporter cinématographique répand des clichés sur les Noirs :

Voici Zinder et son sultan aux cent-cinquante femmes. À Fort-Archambault il nous montre de beautés noires, des négresses à plateaux que les hommes défiguraient ainsi pour ne pas tenter les brigands du Nord. Nous arrivons enfin à Zoulouville ; il nous révèle que les Noirs ne font pas rôtir les Blancs mais qu'ils les font bouillir.³

Kocoumbo, le personnage du roman éponyme d'Aké Loba, est également renvoyé au cannibalisme par un surveillant de lycée.⁴ Certains des Occidentaux qui se rendent en Afrique s'inscrivent dans cette veine archéologique de constitution de ce que Pascal Blanchard considère comme des « zoos humains ».⁵ Ferdinand Oyono évoque cette entreprise pseudo-scientifique lorsqu'il dépeint, par le truchement du narrateur qu'il met en place, les voyageurs occidentaux, dans leur ardent désir de découverte exotique :

Ces chevaliers de l'Aventure, des deux sexes et de tous âges, nous arrivent, hors d'haleine, la mine épanouie. On avait l'impression qu'une usine les catapultait ici, le cou tendu, autour duquel on avait glissé l'étui d'une caméra qu'on leur vissait ensuite à l'œil, figeant ainsi dans une indistincte mimique leur visage qu'ombrageait un énorme casque de liège. Alors, téléguidés, pétris d'un enthousiasme facile et

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., pp. 41-42.

² J. F. Durand et M. Naumann (dir.), *Nudité, sauvagerie, fantasmes coloniaux dans les littératures coloniales*, Paris-Pondichéry, Kailash, 2004.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., pp. 66-67.

⁴ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 145.

⁵ P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, E. Deroo et S. Lemaire (dir.), *Zoos et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.

éclatant à l'amoncellement des ténèbres comme au déchaînement subit d'un orage, devant quelque pauvre diable, un singe, une femme nue ou un fou, ils étaient là, aux aguets, à la recherche des rites, prompts à dévisser le capuchon de leur stylo, à pister le sauvage, le bon sauvage de leur enfance vierge des stigmates du temps : le « Bamboula ! » et à écrire un livre, un grand livre, qui n'eût jamais été écrit sur ce pays et dont le titre ricochait aussitôt sur le zinc du toit avec les boulons de champagne, parlant de ce continent dont ils étaient tous aptes à saisir et à expliquer, tout de go, l'unique et l'inexprimable !¹

C'est dans ce contexte idéologique qu'émerge le discours du voyageur africain en France. Dans ces conditions, l'ethos² des personnages africains et occidentaux mis en scène dans ces œuvres est très déterminant dans le fait de positionnement discursif des romanciers. Ainsi, le personnage du Blanc et du Nègre, dans leur plus ou moins grande prédisposition à dialoguer, en colonie et en métropole, constitue une préoccupation majeure de nombreux romanciers de la première génération.

II. 1. B. Le colonisateur et ses figurations littéraires

Le personnage du Blanc ou de la Blanche en terre africaine ou en France est une constance des premières œuvres de l'immigration africaine en France. Dans *Mirages de Paris*, c'est le personnage de l'institutrice qui est évoqué dans une représentation plutôt sympathique :

Une femme "aux oreilles rouges" [...] haute, mince et qui avait des yeux bleus comme ceux des chats. Elle portait un vêtement semblable au caftan et sur la tête une sorte de calebasse, à larges bords, pareille aux chapeaux des bergers de la brousse ;

¹ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, op.cit., pp.110-111.

² D. Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp.61-100. Selon cet auteur, l'éthos implique une police tacite du corps appréhendé à travers un comportement global. Caractère et corporalité du garant s'appuient donc sur un ensemble diffus de représentations sociales valorisées ou dévalorisées, des stéréotypes, sur lesquels l'énonciation s'appuie et qu'elle contribue, en retour à conforter ou à transformer. Ces stéréotypes culturels circulent dans les registres les plus divers de la production sémiotique d'une collectivité : livres de morale, théâtre, peinture, statuaire, cinéma, publicité.

autour de la calebasse s'enroulait un ruban noir. Elle était juchée sur d'étranges babouches aux talons hauts comme des échasses.¹

La posture verticale du personnage ici est révélatrice de sa mission de cicérone de jeunes enfants noirs auxquels elle apprend les rudiments de la langue française, en tâchant, bien sûr de récompenser leurs réussites : « La "dame aux oreilles rouges" donna à Fara deux mandarines et une tape amicale sur la joue »², lorsque celui-ci fournit une bonne réponse aux questions de l'institutrice. Un autre portrait d'enseignant est celui que Socé met en scène lorsque Fara se trouve dans le navire qui le mène en France. Le personnage est témoin d'une discussion entre M. Dupont, un professeur en Afrique noire et deux autres personnages que le narrateur préfère évoquer sous les traits de caractères plutôt que par leur nom. Le premier, avec son accent de Perpignan, est un commerçant qui, fort de ses vingt-cinq ans de colonie, dénie aux Noirs toute capacité intellectuelle excepté celle d'être dotés d'une « mémoire phénoménale »³ tandis que le second, décrit comme un gros mangeur d'oignons, est originaire de la Syrie. Ce dernier redoute que l'instruction des Noirs ne leur dessille les yeux et ne mette en péril le négoce. À quoi, le professeur oppose la capacité des Noirs d'assimiler la culture scientifique et littéraire venue d'Europe. Le colon ouvert d'esprit est aussi présent dans le roman d'Aké Loba en la personne de M. Gabe ou dans *L'Aventure ambiguë* où l'on voit le personnage français, monsieur Lacroix, dialoguer sincèrement avec le père de Samba Diallo pour saisir les points de différence entre la culture africaine et la culture occidentale. Dans le roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*, M. Gabe est l'ami blanc auprès duquel le vieil Oudjo confie sa résolution d'envoyer Kocoumbo en France. Cet expatrié se révèle tout de suite comme un passeur ou un facilitateur de l'entreprise dans laquelle se trouve engagé Kocoumbo : « Celui-ci [M. Gabe], après l'avoir [le vieil Oudjo] félicité de sa décision, lui promit de faire son possible pour faciliter l'hébergement de son fils en France. Il allait tout de suite faire le nécessaire. »⁴ Ce bienfaiteur désintéressé se retrouvera dorénavant en véritable tuteur, encadrant le jeune noir et le remettant dans le droit chemin à ses moindres

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 34.

fredaines de jeunesse. M. Gabe intercède en faveur de Kocoumbo auprès de sa sœur, Mme Brigaud, pour l'hébergement du jeune Africain, il se présente au Wharf le jour du départ de Kocoumbo et ne cache aucunement sa satisfaction d'avoir contribué à cette tâche de civilisation : « Tout en saluant chaque famille de ses mains aux veines apparentes, M. Gabe contemplait avec une satisfaction heureuse tout le remue-ménage de cette jeunesse en partance pour la métropole. »¹ De même, lorsque les difficultés matérielles rencontrées en France entraînent Kocoumbo sur la voie de la prostitution et mettent sa formation intellectuelle en péril, c'est le même personnage qui lui vient en aide pour endiguer la situation :

Depuis le jour où son protecteur l'a fait entrer dans cette maison de commerce import-export, aux nombreuses succursales africaines, et dont le directeur est un ami de M. Gabe, il [Kocoumbo] mène une vie aussi régulière que celle d'un moine. Il se lève à six heures et va aussitôt au bureau pour rattraper les heures que son patron lui laisse libres dans la journée. L'après-midi, il court à la Sorbonne et revient ensuite à son travail pour n'en sortir que très tard ; il est autorisé pendant les heures creuses à faire ses devoirs au bureau. L'exceptionnelle compréhension qu'on lui témoigne lui a permis d'obtenir un diplôme de l'École des Langues orientales, puis ses certificats de licence en Droit. Il a suivi ses cours avec ponctualité sans faiblesse et le voici aujourd'hui magistrat, depuis peu affecté en Afrique comme juge de paix ; enfin, en plein préparatifs de départ.²

On peut être tenté de taxer un tel passage de naïveté. Pourtant, il est inévitable d'y voir la mise à mal, par Loba, du préjugé sur l'incapacité du Noir à assimiler la civilisation occidentale, comme le prétendent les propos répandus dans l'espace métropolitain à leur sujet. Ce sont plutôt les conditions favorables à l'épanouissement du personnage africain dans l'espace de la métropole qu'il faut dénoncer et non l'incapacité naturelle de celui-ci à saisir les éléments culturels d'Occident. En cela, la scénographie mise en place par Aké Loba dans ce roman est en résonance avec les propos d'Albert Memmi³. Le personnage de M. Gabe est en cela analogue à Mme Aline, mise en scène par Camara Laye dans son roman *Dramouss* ; cette « vieille Normande sexagénaire qui habitait la rue Saint-Jacques

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 256.

³ A. Memmi, *Portrait du Colonisé. Précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?*, Montréal, l'Étincelle, 1972.

et qui était la maman de tous les jeunes Africains. »¹ Celle-ci, à l'instar de ce que M. Gabe fait pour Kocoumbo, tire Fatoman d'une mauvaise situation financière d'abord en lui offrant de l'argent pour survivre, puis en le mettant sur la piste d'un travail de manutentionnaire aux Halles.² Il faut en outre mentionner le fait que Mme Aline parle la langue malinké et a vécu en Afrique jusqu'en 1925. Dans le même sillage, nous pouvons aussi évoquer un personnage du roman *Le Docker noir* de Sembène Ousmane, celui que les Africains de Marseille ont surnommé "Maman" et qui tient une blanchisserie à la devanture de laquelle ces derniers se retrouvent quotidiennement pour deviser :

"Maman" était le sobriquet que les Africains avaient donné à la propriétaire, non à cause de son âge, mais pour sa bonté envers eux. Elle devait avoir environ cinquante-cinq ans, le corps bien conservé malgré les longues heures de travail. Les jeunes gens, lorsqu'ils disposaient d'un peu de temps, venaient pour lui tenir compagnie.³

Tanoé Bertin, le voyageur que met en scène Bernard Dadié dans son roman *Un Nègre à Paris*, soutient avoir reçu gracieusement son billet d'avion des mains d'un « ami blanc »⁴. La sympathie entre le colonisateur et le colonisé aboutit, dans certains cas à des liens solidement noués et que l'on tente de pérenniser. Ainsi, dans *Le Docker noir*, il est fait état d'un personnage africain, Paul Sonko, qui doit son prénom chrétien en reconnaissance des solides liens d'amitié que son géniteur a eus autrefois avec un personnage blanc.⁵ Ces passeurs fictinnalisés démontrent que les voyageurs des premières écritures de l'immigration ne visent pas que la dénonciation, mais inscrivent leur relation dans un projet de connaissance, voire de conciliation interculturelle. Ceci reflète d'ailleurs la situation de parrainage dans l'espace littéraire où, autour des années 1930, des écrivains de France comme Gide ou Sartre, prennent fait et cause en faveur de la cooptation institutionnelle des écrivains pionniers noirs.

¹ C. Laye, *Dramouss*, *op. cit.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 89.

³ S. Ousmane, *Le Docker noir*, *op. cit.*, p. 33.

⁴ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ S. Ousmane, *Le Docker noir*, *op. cit.*, p. 98.

Le portrait du personnage blanc ne se limite cependant pas à ces figures d'adjuvants. Il s'attache aussi, dans de nombreux romans, à la peinture des travers de l'Occidental installé dans la colonie. Fatoman, le narrateur du roman *Dramouss* résume la cohabitation interraciale dans l'espace colonial en ces termes :

À la Colonie, l'homme blanc est le patron, l'homme noir l'employé. Quand bien même les bureaux admettent l'un et l'autre, le patron et l'employé se mêlent peu, presque aussi peu qu'à Paris le patron blanc et l'employé blanc, avec cette différence que la race, à la Colonie, constitue la seule barrière, bien que la question de race, apparemment ne soit pas en jeu...¹

La distension de liens ici évoquée entraîne des situations d'incompréhension et de malentendus qui ne sont pas passés inaperçus dans la fiction littéraire. En cela nous pouvons d'ores et déjà mettre la représentation du personnage blanc dans certains romans comme un écho du portrait que René Maran ébauche du colonisateur, dans la préface de son roman *Batouala*, lorsqu'il écrit :

Car la large vie coloniale, si l'on pouvait savoir de quelle quotidienne bassesse elle est faite, on en parlerait moins, on n'en parlerait plus. Elle avilit peu à peu. Rares sont, même parmi les fonctionnaires, les coloniaux qui cultivent leur esprit. Ils n'ont pas la force de résister à l'ambiance. On s'habitue à l'alcool [...] Ces excès et d'autres, ignobles, conduisent ceux qui y excellent à la veulerie la plus abjecte. Cette abjection ne peut qu'inquiéter de la part de ceux qui ont charge de représenter la France. Ce sont eux qui assument la responsabilité des maux dont souffrent, à l'heure actuelle, certaines parties du pays des noirs.²

Des écrivains de la première génération s'attachent ainsi à la critique des dégradations morales que suscite le séjour outre-mer du personnage blanc et qui freinent finalement la conciliation des deux cultures en présence. Deux tendances s'observent à cet égard. Des écrivains comme O. Socé et Camara Laye, plutôt que de mettre en scène des personnages européens en Afrique, accordent plutôt une grande importance à une représentation valorisante des cultures africaines dans l'objectif de les réhabiliter ; ce qui a comme corollaire une réduction de la visibilité de personnages blancs. Ceux-ci

¹ C. Laye, *Dramouss*, *op. cit.*, p. 102.

² R. Maran, *Batouala. Véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, [1921] 1938, pp. 13-14 (préface).

n'apparaissent que comme comparses. Ainsi, les romans de Socé comme *Karim* ou *Mirages de Paris* ou encore ceux de Camara Laye comme *l'Enfant noir*, dans leur description de l'espace d'émigration, s'inscrivent dans ce registre moins polémique sans pour autant que leurs auteurs ne cautionne l'idée répandue de l'infériorité des cultures africaines. En revanche, Bernard Dadié, dans un roman comme *Climbié*, paru en 1956, mais écrit en 1953, au même moment que *l'Enfant noir* de Camara Laye, s'inscrit dans l'optique de la satire de la civilisation occidentale à travers une ironie que l'on retrouve dans les relations de voyage ultérieures de l'écrivain ivoirien ; ironie que l'on retrouve également dans les œuvres de Ferdinand Oyono. Dans *Chemin d'Europe*, l'image de l'Européen procède de la représentation pathétique que le romancier fait de la communauté européenne qui peuple l'espace africain mis en scène. Entre autres personnages, citons par exemple les commerçants grecs. C'est notamment le cas de M. Kriminopoulos, le premier employeur du personnage, ou encore du propriétaire du gros Berliet à bord duquel Barnabas se rend à Yaoundé pour mener des démarches en vue de l'obtention d'une bourse d'études pour la France. À propos de ce dernier, le narrateur du roman rapporte qu'il est « assuré du monopole de l'exploitation du trafic sur cette ligne de 250 kilomètres. »¹ Les Hébrard, le couple alsacien auquel appartient l'Hôtel de France, le troisième lieu de travail de Barnabas, sont aussi à considérer comme commerçants, puisqu'ils hébergent les Occidentaux intéressés par la découverte des cultures africaines. Au commerçant il faut joindre les administrateurs comme M. Gruchet, l'hystérique² ingénieur qui offre à notre personnage son deuxième emploi, soit d'assurer la charge de répétiteur de la fille des Gruchet, en remplacement d'un curé que l'inspecteur a congédié. M. Dansette, le préposé au siège du Gouvernement, qui, dans sa « bovine obstination »³ décourage les aspirations de Barnabas, représente également l'administration. Enfin, les autres personnages blancs sont représentés par des gens d'église. Le portrait qu'Oyono dresse de ces Européens, pris individuellement ou encore dans leur relation, entre eux ou avec les Africains, est loin d'être enchanteur. Si les commerçants sont simplement représentés sous les aspects de la cupidité et de la vénalité, la représentation d'autres

¹ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, op. cit., p. 148.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 171.

personnages repérés se présente comme un retour des préjugés couramment attribués aux Africains dans l’imaginaire collectif occidental. Les épouses Gruchet et Hébrard ainsi font figure d’épouses délaissées et aigries. Voici par exemple le portrait que Barnabas dresse de Mme Hébrard :

Elle s’insurgeait grossièrement à chaque instant contre sa destinée, ironique, de vieille tenancière de bar de la brousse, elle qui, vingt et un ans auparavant, n’y était venue avec son mari que pour y passer un certain temps : celui nécessaire pour s’investir de tout ce qu’il fallait pour qu’elle devînt une grande dame [...] Mais le temps avait passé et Mme Hébrard, qui n’avait supporté de vivre dans ce maudit pays que dans l’espoir de devenir une grande dame en Europe, s’était enfin aperçue, à cet âge où ni le miroir ni les hommes ne lui donnaient plus d’illusions, [...] que le climat, l’alcool, les fausses couches, les maladies, tous ses maux coloniaux, par une cruelle et machiavélique alchimie étaient en train de la transformer en une sorte de négresse ocre, bien qu’elle s’en défendît à tort et à travers, à son insu, en humiliant, vilipendant ses authentiques consœurs butinant autour de son établissement.¹

Les transformations évoquées ici s’apparentent à une sorte d’abrutissement du personnage, qui, privé de loisirs se rabat sur la collection de « ces abêtissants magazines féminins auxquels elle avait souscrit un abonnement qu’elle renouvelait avec enthousiasme chaque année. »² La condition de Madame Gruchet, n’est pas non plus enviable : « Mme Gruchet, petite bourgeoise dévote, certainement épousée vierge et envoûtée par la sacro-sainte autorité maritale, ne pouvait se permettre de contrarier son seigneur et maître qui m’avait engagé malgré elle. »³ Le trait dominant de ces deux épouses est incontestablement leur solitude et leur abandon par des époux volages et si M. Hébrard, bien que faisant chambre à part avec son épouse ne se limite qu’à deux liaisons au quartier européen, Gruchet quant à lui établit sa cour dans le quartier indigène où il alterne les maîtresses : « Il trottait à cheval au quartier noir où l’on reconnaissait un peu partout ses bâtards café au lait et ses pyjamas de soie en train de sécher. »⁴ Dans ce contexte, il faut d’abord situer la naissance des écritures africaines de voyage dans le sillage d’une politique de l’empire. Le contexte d’énonciation ou la scénographie que

¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

mettent en place ces textes rejoint la problématique soulignée par Bernard Mouralis dans son livre *République et Colonies* lorsqu'il écrit :

À la différence de la colonisation fondée sur l'esclavage, le système qui se met en place à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle ne se limite pas au contrôle des territoires. Son action vise encore à les connaître et l'on se souviendra que les conquêtes opérées à cette époque s'accompagnent dès le début, d'une importante production de textes à visée scientifique et d'un souci d'inventorier, notamment à travers un travail ethnographique et muséographique, les civilisations africaines [...] Parallèlement à la constitution de cette science africaine, s'est opérée une découverte, par les Africains, du monde européen. Celle-ci a été rendue possible en particulier par le contact entre Africains et Européens en Afrique même, dans le cadre de la relation coloniale, à travers les métiers suscités par le système (fonctionnaires, employés de commerce, responsables politiques, etc.) ainsi que par la scolarisation qui a proposé un certain nombre de modèles culturels nouveaux. À cela s'est ajoutée l'incidence des diverses formes de voyages que les Africains, depuis le début du siècle, ont effectués en Europe, comme soldats, travailleurs ou étudiants.¹

De ce point de vue, le roman *Chemin d'Europe* peut se lire comme la version locale des représentations ébauchées, à l'échelle de la métropole, par Tanoé Bertin, le voyageur-narrateur du roman *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié. Les deux romanciers s'attachent à déconstruire certains préjugés en dépeignant des personnages occidentaux dont la condition humaine n'est pas nécessairement meilleure que celle du colonisé. Le voyageur mis en scène dans *Un Nègre à Paris* ironise ainsi sur les prétentions de supériorité du Parisien ou de la Parisienne pour ramener le colonisateur à ce qu'il a de commun avec le colonisé, la condition humaine : « Il a beau être brun, blond, le Parisien, en tant qu'homme nous ressemble par beaucoup de côtés. »² Ainsi, comme le colonisé, le Parisien cultive l'affection envers sa famille : « Et lorsque je vois un père tenir son enfant par la main, lui sourire en racontant des histoires, je dis, "mais ils se conduisent comme des Nègres" ; ils sont comme nous ! ils aiment aussi les enfants. »³ Le Parisien, à l'instar du colonisé, est aussi empreint de superstition, puisqu'il s'astreint à brûler d'importantes quantités de cierges autour des statues de ses saints pour en appeler à leur aide ; ou encore à toucher du bois pour conjurer le mauvais sort en souvenir « de l'époque

¹ B. Mouralis, *République et Colonies*, op. cit. pp.37-39.

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 89.

³ *Ibid.*, p. 33.

lointaine où ses ancêtres adoraient un arbre, le gui. »¹ La civilisation occidentale, au regard de la description que Tanoé Bertin fait du Parisien, se réduit à un tissu de contradictions. Celles-ci sont inhérentes à la vie de tous les jours comme à la tradition écrite ou encore au niveau des institutions. Ainsi, le Parisien, qui a pour totem le coq, détruit ce pacte pour des besoins alimentaires :

Ce peuple qui a en principe pour totem le coq, en fait ici une hécatombe effroyable. Partout au long des boulevards sont des rôtisseries, où l'on aperçoit sur broche des poulets bien dorés. Lorsqu'on voit ces poulets tourner en chantant sur le feu, on a beau l'avoir pour totem, l'envie d'en manger devient la plus forte et l'emporte.²

Dans le même registre, le pommier inscrit, par la coutume, à l'origine de la chute de l'humanité pécheresse, est un fruit particulièrement délectable pour le Parisien. Celui-ci en outre n'aime pas le diable, mais ne s'avise pas non plus de jouer à l'ange, puisque « qui veut faire l'ange fait la bête. »

Sur le plan de la mémoire, la contradiction est décelable à travers notamment l'existence de plusieurs versions sur les grands récits comme celui de la prise de la Bastille³, ou encore à des oppositions internes aux institutions comme la dualité interne au christianisme selon que l'on revendique la tradition catholique ou protestante. De ce point de vue, la critique de Tanoé Bertin sur la religion est très édifiante. En effet, dans le roman *Chemin d'Europe*, Barnabas rappelle le préjugé du colonisateur sur le tempérament religieux⁴ de l'indigène comme une des caractéristiques de ce dernier. Dans *Un Nègre à Paris*, ce préjugé est repris et retourné contre le colonisateur dans la relation de Tanoé Bertin. Celui-ci ironise ainsi sur l'athéisme du Parisien :

Il y a parmi la population des hommes qui se disent athées. Allons, qui veulent-ils tromper ? Nous qui sommes convaincu que Dieu existe même si Ses ministres nous le défigurent un peu trop par leurs passions ? Quand des ancêtres ont bâti des cathédrales aussi superbes, quand les grands-parents ont respiré l'odeur de l'encens, quand dès le berceau on a eu ses heures réglées par le son des cloches, il est difficile de rejeter un passé aussi lourd. On peut ne pas croire en Dieu, on demeure chrétien

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, *op. cit.*, p. 11.

par ses origines, par sa civilisation. On revendique Notre-Dame, le Sacré-Cœur, comme monuments de Paris, comme héritage.¹

En somme, le Parisien décrit par Dadié est sinon pire que le Nègre observateur, du moins pareil à ce dernier. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les affinités dressées par l'écrivain ivoirien entre le colonisateur et certaines ethnies de son terroir comme les Agni² avec lesquels le Parisien a en partage l'attachement, voire la croyance à la légende alors que dans sa consommation de sel le Parisien se reconnaît une parenté avec l'Aoulé.³

Le portrait du colonisateur, dans les œuvres pionnières de l'immigration africaine ne prédispose pas à un véritable dialogue interculturel dans la mesure où ses motivations ne rencontrent pas celles du personnage voyageur. L'indigène, même instruit, ne représente pas forcément un interlocuteur valable surtout dans l'espace d'émigration. La mise à distance de celui-ci procède de toutes les stratégies, y compris par le fouet dont le propriétaire de l'Hôtel de France s'empare dans le roman *Chemin d'Europe*, pour tranquilliser les nègres engagés dans une vive bagarre à l'intérieur de son établissement. La métropole représente ainsi une espèce de havre de paix ; un espace plus humainement vivable.

II. 2. L'espace d'accueil et le contexte socio-historique des œuvres pionnières

Dans son ouvrage *République et Colonies*, Bernard Mouralis insiste sur les notions de progrès, d'émancipation et d'idéologie républicaine dans l'action de certains administrateurs coloniaux comme Faidherbe et Brazza. Ce sentiment d'appartenance nationale, cette croyance aux valeurs républicaines est prégnante dans l'attitude de nombreux personnages des premières œuvres de l'immigration africaine en France. De ce point de vue, ceux des personnages africains qui foulent le sol de la métropole, dans ces

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 88.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 91.

œuvres pionnières se recrutent parmi l'élite ou encore parmi les plus attachés aux valeurs humanistes acquises à l'école française. Bien qu'une grande partie des Africains à cette époque vivent sous le code de l'indigénat, ceux des trois communes sénégalaises de Dakar, Saint-Louis et Rufisque bénéficient de la « Loi Lamine Gaye » faisant des habitants de ces communes des citoyens français.¹ Le rappel de ce contexte d'énonciation est déterminant dans la saisie du cadre spatial métropolitain où émerge le roman africain de l'immigration. Cette immigration première s'inscrit, de ce point de vue, dans le cadre d'une Europe où la question des frontières extérieures *a priori* ne se pose pas, notamment concernant le personnage africain. En effet, l'espace métropolitain dans lequel prennent naissance ces premiers textes se caractérise par un accroissement de la présence noire dans les domaines aussi diversifiés que la politique, la littérature, la musique ou le sport². Des personnalités politiques issues de l'intelligentsia noire, dont certains comme Blaise Diagne et Galandou Diouf, élus à l'Assemblée constituante respectivement en 1914 et 1934, ont la charge de représenter leurs confrères à l'échelle nationale. Ces deux noms sont d'ailleurs évoqués dans *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé, à travers le reproche d'immobilisme que Sidia, l'étudiant studieux et ami de Fara, formule à l'endroit de ses confrères immigrés africains qui préfèrent vivre des allocations de chômage plutôt que de retourner en Afrique pour s'engager dans des travaux agricoles ou dans le commerce :

Quelles que soient les difficultés qui puissent les contrarier en Afrique leur sort est entre leurs propres mains. Ils croient que la vie doit être réglée, arrangée pour eux par d'autres : le ministère, les députés, l'administration. Ils m'ont dit que s'ils étaient réduits à cet état, c'est la faute à Diagne qui n'a jamais voulu faire quelque chose, c'est la faute de Galandou qui ne fait pas voter des lois en leur faveur et ce sera demain la faute du prochain député qui ne leur aura pas apporté le bien-être, la santé, l'instruction, la justice servis sur un plateau doré.³

Les noms de ces élus africains sont également évoqués dans le roman *L'Aventure ambiguë*, lorsque Samba Diallo rencontre Pierre-Louis, l'ancien avocat antillais qui

¹ R. Chemain, *La Ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan-ACCT, 1981, p.119.

² P. Blanchard, E. Deroo et G. Manceron (dir.), *Le Paris noir*, Paris, Hazan, 2001, p. 10.

³ Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, *op. cit.*, p. 178.

l'invitera plus tard à dîner dans sa famille. Lors de leur première rencontre en effet, ce dernier se présente en ces termes :

J'ai connu bien des vôtres, à commencer par vos deux premiers députés, Blaise Diagne et Galandou Diouf, qui étaient Sénégalais, je crois [...] Je m'appelle Pierre-Louis. J'ai été magistrat et j'ai servi un peu partout, chez vous, pendant vingt ans. La retraite est venue ensuite à point nommé. Je commençais à en avoir assez des emmerdemments du système. Alors, je suis descendu du siège pour aller de l'autre côté du barreau. Douze années durand, j'ai défendu mes compatriotes gabonais, camerounais, contre l'État et les colons français.¹

Cette visibilité politique des Africains dans l'espace métropolitain est relayée, dans le milieu étudiant, par la vie associative ainsi que par les activités syndicales rapportées dans *Dramouss* de Camara Laye ainsi que dans *Kocoumbo, l'étudiant noir* d'Aké Loba, à travers le séjour de Kocoumbo à la Cité des Étudiants d'Afrique Noire². Au Quartier latin, Kocoumbo, à travers la perception d'une multitude de langages, a l'impression que « tous les coins de l'Afrique étaient représentés sur ces quelques pieds carrés de Quartier latin. »³ La vie politique et syndicale est également mise en scène dans cette œuvre, à travers notamment les fréquentations de Durandau. Il est par exemple fait mention de la rencontre de ce dernier avec le sénateur Fidiane au palais du Luxembourg⁴. Dans le même sillage, un personnage du roman *Le Docker noir*, dont la scène se situe en province, évoque la croissance numérique des Noirs dans un quartier de Marseille en termes de « petit Harlem marseillais »⁵ ou d'« Afrique méridionale de la France. »⁶ Il situe en outre cette affluence dans le temps :

Au début de ce siècle, la ville de Marseille ne comptait qu'une douzaine d'Africains. Peu à peu, ils sont devenus plus nombreux. Aimant vivre en communauté, on les voyait en groupes à la place Victor July, dans ce qui fut le vieux quartier, avec ses rues sordides, cellulaires, en cul de sac. La Deuxième guerre mondiale vit le vieux Marseille à moitié détruit. Quelques-uns partirent pour la Grande-Bretagne. Le reste

¹ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 142.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 186.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

s'enfonça dans la ville. Et, lorsque prirent fin les hostilités, leur nombre augmenta ; de tous les côtés affluaient des hommes de couleur, poussés par les vicissitudes de la vie et de la navigation... Unis par un esprit de communauté, de solidarité, ils formèrent ce village...¹

Si à Marseille, cette population noire se limite dans le cadre du roman de Sembène Ousmane à une communauté africaine, l'espace parisien quant à lui accueille une plus grande diversité de personnes de couleur d'origine et de profession différentes. Entre autres, notons les écrivains de la Negro-rennaissance américaine, les intellectuels des Antilles et de la Guyane dont René Maran, le récipiendaire du prix Goncourt en 1921 pour son roman anticolonialiste *Batouala*. Ainsi, des espaces comme le quartier latin ou le bal nègre sont bien représentatifs de la ferveur des cultures négro-africaines dans ce Paris des années 1920-1960. Se pose ainsi la question de l'altérité², et son corollaire, celui du métissage ou des hybridités aussi bien dans le tissu social que dans les institutions. Toutefois, cette présence s'attache à une dynamique plus large que nous pouvons, à la suite de Brent Hayes Edwards³, assimiler à une diaspora africaine à Paris d'autant plus que si l'espace africain ne se limitait qu'à la confrontation entre deux entités, à savoir le colonisateur et l'autochtone, la métropole renvoie à une ouverture. Elle permet au voyageur africain de rencontrer d'autres hommes de couleur dont le rapport à la France n'est pas nécessairement colonial.

¹ *Idem.*

² Les scénarisations de voyage et les questions d'altérité qui en émanent s'attachent à deux préoccupations du discours littéraire que Xavier Garnier souligne dans son article intitulé : « Sir Apolo Kagwa découvre la Grande-Bretagne. Présentation et analyse du compte rendu de voyage de Ham Mukasa » dans R. Fonkoua (dir.) *Les Discours de voyages, op. cit.*, pp. 159-170 ; à savoir, dans le cas de l'Afrique et l'Occident, la fascination des progrès ainsi que le conditionnement que suscite, chez le voyageur, la prise en compte de fait d'être observé par ses hôtes.

³ B. H. Edwards, « The uses of Diaspora » dans *Social Text*, 66 (Volume19, Number 1), Spring 2001, pp. 47-73. Pour cet auteur, la notion de "diaspora" est associée au contexte de rencontre, dans les circuits transnationaux de rencontre entre la negro-rennaissance de Harlem et la pré-Négritude dans le Paris de l'entre-deux guerres.

II. 2. A. L'émergence d'une conscience diasporique noire en France

L'espace français en général et la ville de Paris principalement est, au début du XX^e siècle, le cadre de l'émergence d'un panafricanisme¹ qui profite à l'expansion des voix littéraires africaines émergentes.

Bien que les préjugés forgés par l'idéologie coloniale y demeurent avec persistance, il se remarque en revanche une vitalité intellectuelle noire dont l'aboutissement est incontestablement la naissance d'un champ littéraire négro-africain. Les écrivains comme Ousmane Socé, Camara Laye et Bernard Dadié s'y trouvent, peu avant la génération suivante de Ferdinand Oyono, d'Aké Loba ou encore de Yambo Ouologuem, pour des études. Ils y font la connaissance de Senghor le chantre de la négritude ainsi qu'Alioun Diop, le promoteur de la maison d'édition *Présence Africaine* en 1947.

Le réseau de l'intelligentsia nègre ne se limite cependant pas à ces fréquentations entre étudiants africains et antillais de Paris. Il s'insère dans un contexte que Brent Hayes Edwards qualifie comme diasporique² puisque des noirs d'Afrique, d'Amérique et des Antilles occupent le devant de la scène culturelle et prônent un discours identitaire que l'on peut appeler « fine », en référence à la terminologie introduite par Pap Ndiaye³.

¹ Dans la sphère de la politique, ce vent de panafricanisme peut s'attacher à la tenue, du 19 au 21 février 1919 du second Congrès panafricain, après celui de Londres, tenu en 1900. Le Congrès de Paris, qui se tient au Grand Hôtel, boulevard des Capucines, en marge du traité de Versailles, est symboliquement placé sous la présidence conjointe du Noir-Américain, William Edward Burghardt Dubois, leader de la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) et du Sénégalais Blaise Diagne, député grand recruteur des « tirailleurs » pendant la guerre. Cf, C. Coquery-Vidrovitch, « 1914-1924 : tirailleurs. Forces noires et premiers combats » dans P. Blanchard (dir.), *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'océan Indien en France*, Paris, La Découverte, 2012, pp. 104-107.

² B. H. Edwards, *The Practice of diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 2003.

³ Dans son ouvrage *La Condition noire. Essai sur une minorité française op. cit.*, p. 56, Pap Ndiaye, s'inspirant des travaux du sociologue américain Tommie Shelby, forge deux modes de représentation de personnes noires dans l'espace social français : "l'identité noire épaisse" et "l'identité noire fine". Si la première modalité de construction identitaire renvoie à une revendication et s'associe à l'attachement des membres d'une communauté délocalisée à une histoire, une culture, une langue ou à des références communes qui les distinguent des autres personnes de l'espace social, "l'identité noire fine" quant à elle

Samba Diallo, par exemple, le personnage principal du roman *L'Aventure ambiguë*, rencontre un magistrat antillais retraité qui s'identifie comme originaire du Mali et qui exhorte « tous les Noirs »¹ à étudier le « droit et la langue des Blancs. » Cet Antillais est par ailleurs marié à une Gabonaise. Ces rencontres et alliances ressoudent des liens entre les différentes diasporas africaines présentes sur le Paris de l'après première guerre mondiale. De ce point de vue, Jean-Marc Moura inscrit à juste titre le roman postcolonial comme « le nouveau roman de l'âge global »², à la fois à travers le cheminement qui l'a conduit de l'époque coloniale à la *World Fiction* actuelle tout autant que par sa propension à problématiser la colonisation en tant que processus historique et à scénariser de manière littéraire l'avènement d'une "culture globale". Dans cette perspective, les deux termes de ce processus, si l'on se limite à la génération d'écrivains actuellement installés en France ou à l'extérieur de l'Afrique, s'associent à des phénomènes de diaspora, dans le cadre de la littérature africaine francophone. Le narrateur de *Mirages de Paris* par exemple témoigne de l'espoir associé à la ville de Paris par cette première diaspora :

Paris était une « cour d'appel des Noirs ». Leurs vedettes n'avaient rencontré la parfaite impartialité qu'à Paris. Et des pays les plus éloignés du monde, beaucoup d'entre eux subissaient le mirage de Paris, en rêvaient comme d'un El Dorado de justice et de succès suprêmes...³

Bien qu'ici la modalité d'énonciation soit dubitative sur le bien-être de ces personnages, l'hétérogénéité de leur origine est indéniable. La solidarité qui les ligue dans l'exil est également visible dans les œuvres. De même, au-delà de l'origine des auteurs, la situation d'une race piétinée par l'histoire et qui tente de se relever semble l'élément fondamental qu'ils partagent et qui détermine leur posture dans l'espace social et politique.

renvoie à une assignation : « elle délimite un groupe qui n'a en commun qu'une expérience de l'identité prescrite, celle de Noir en l'occurrence, qui a été historiquement associée à des expériences de domination subies, et qui peut s'accompagner de la conscience de partage de cette expérience. »

¹ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., pp. 142-143.

² J. M. Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp.173-195.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p.117.

Les œuvres des écrivains pionniers, celles principalement qui émergent dans la mouvance de la négritude, dans le sillage des débats initiés par *Batouala* de René Maran et au nombre desquelles nous pouvons retenir les écrits d'Ousmane Socé, de Sembène Ousmane et de Bernard Dadié, méritent bien, ainsi que le soutient Jean-Marc Moura, d'incarner « les premières étapes du postcolonialisme. »¹ Leur émergence s'appuie toutefois sur une culture diasporique², si l'on se réfère au sens qu'Andrew Smith donne à ce terme, soit l'affirmation d'un lien qui s'établit « dans l'exil hors du pays d'origine »³ et « d'une unité qui se perpétue dans les circonstances diverses auxquelles est confrontée une population contrainte à la dispersion »⁴ ; ce qui, poursuit Smith « fait aussi référence à d'autres peuples dispersés. »⁵ En effet, autour des années 1920-1950, nulle autre ville du monde européen ne permet, autant que Paris, l'élaboration d'un discours politique sur les descendants d'Afrique et leur apport culturel dans le monde occidental. C'est à la même époque, notamment en 1924 que René Maran, accompagné de quelques leaders africains, fonde la Ligue universelle de défense de la race noire (LUDRN), sise rue de Provence.⁶ Les différences s'estompent et la solidarité au nom de la race passe en premier. Cet état de choses est concret dans les moments de réjouissance ou d'épreuves. Ainsi, dans *Mirages de Paris* par exemple, deux épisodes dans le séjour parisien de Fara témoignent de cette solidarité : lorsque celui-ci emménage avec Jacqueline dans leur nouvel appartement, symboliquement situé au quai de la République, ainsi qu'après le décès de celle-ci. Au sujet de ce dernier événement, le narrateur rapporte :

¹ J. M. Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, op. cit., p. 179.

² B. H. Edwards, *The Practice of diaspora*, op. cit., souligne les principales tribunes d'expression de cette diaspora. Le critique note les journaux et revues (*Le Paria*, *L'Action coloniale*, *Les Continents*, *La Voix des Nègres*, *La Race nègre*, *Le Courrier des Noirs*, *La Dépêche africaine*, *Légitime Défense*, *La Revue du monde noir*, *Le Cri des Nègres*, *L'Étudiant martiniquais*, *L'Étudiant noir*, *Africa*) l'action des intellectuels et artistes, entre autres, les sœurs Nardal, René Maran, Lamine Senghor, William E. Du Bois, Joséphine Baker, Kojo Tovalou Houénou (fondateur, avec René Maran, de la Ligue pour la Défense de la Race Noire) et surtout Claude McKay, auteur du roman *Banjo* (1929), traduit en français en 1931.

³ A. Smith, « Migrations, hybridité et études littéraires postcoloniales » dans, N. Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, Amsterdam, 2006, pp. 359-386. Trad. M. Groulez, C. Jaquet et H. Quiniou.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ *Idem.*

⁶ C. Coquery-Vidrovitch, « 1914-1924 : tirailleurs. Forces noires et premiers combats. », op. cit. p. 106.

Arrivèrent Mamadou Keïta, un Soudanais, Jacques Dielt, un mulâtre de la Côte d'Ivoire, Sango, un Mossi de la Haute Volta, Mickey Roler, de la Nigéria, des Sénégalais, des Antillais, des Guyanais. La plupart d'entre eux ne connaissaient pas Fara. Il avait suffi qu'un malheur fût arrivé à un Noir de n'importe quelle origine pour que tous accourussent, obéissant à je ne sais quelle solidarité.¹

Dans *Le Docker noir* de Sembène Ousmane de même, le décès d'Ousmane, un des amis de Diaw Falla, mobilise de nombreuses personnes de couleur de la ville de Marseille pour organiser les obsèques, « avec le même fatalisme qu'en Afrique. »² En outre, il est émis l'idée d'utiliser le reliquat de la quête organisée à cet effet pour venir en aide aux plus démunis d'entre-eux. Cette solidarité est partie prenante du contexte que scénarisent ces œuvres. En effet, la colonisation ayant dénié toute expression culturelle au colonisé, en raison surtout de sa race jugée inférieure, l'espace métropolitain d'entre-deux guerres, qui rassemble des Noirs d'Amérique, d'Afrique et des Caraïbes, réarticule cette question raciale pour revaloriser les cultures nègres dont les artistes occidentaux commençaient par ailleurs à s'éprendre. La race, ou la question de la couleur est ainsi à l'ordre du jour comme en témoigne le paratexte des œuvres dont les titres accordent une importance majoritaire à la bichromie du monde. On note ainsi, en une seule décennie les titres comme *Un Nègre à Paris*, *L'Enfant noir*, *Le Docker noir*, *Le Vieux nègre et la médaille*, *Kocoumbo*, *l'étudiant noir*. On peut parler, au regard des éléments paratextuels de ces premières œuvres de voyage, des romans à titres-axiologiques. La démarche des romanciers puise ainsi dans trois principales stratégies, soit d'ironiser sur la prétendue infériorité du Noir par rapport au Blanc, soit de mettre en scène un personnage noir qui surmonte les préjugés et qui se fait une situation sociale digne, soit enfin de remonter à l'histoire de l'Afrique précoloniale pour déconstruire la vision euro-centriste de l'histoire mise en place par les cultures colonisatrices. Ainsi, le personnage que met en scène Bernard Dadié pose la notion de race comme une invention du colonisateur qui attribue systématiquement la couleur blanche à ce qui est beau, pur, noble ou valorisé tandis que le noir renverrait à la laideur, ou au diable. Tendance d'autant plus contradictoire que les femmes par exemple s'habille en noir. Les personnages de *Kocoumbo*, *l'étudiant noir* et

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., pp. 156-157.

² S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p. 116.

de *Dramouss* de Camara Laye, symbolisent les types d'Africains, qui surmontent les préjugés raciaux tout comme les obstacles matériels pour rentrer dans leur pays nantis de connaissances et d'expérience profitables. Le narrateur du roman *Le Docker noir* quant à lui, en appelle à l'histoire culturelle pour déconstruire la notion de race. Lors du procès qui est intenté au personnage principal, l'avocat de ce dernier plaide en ces termes :

Si l'on peut dire qu'un individu est supérieur à un autre, on ne peut le dire d'une race. D'ailleurs, les savants sont maintenant convaincus, qu'il y a eu une civilisation noire, qui, descendue le long du Nil, a gagné l'Égypte pour donner naissance à la nôtre...Au Moyen Age, l'Université de Tombouctou échangeait des professeurs avec les écoles du monde entier. Où est donc notre prétendue prééminence ? Dans l'histoire, les différentes races apparaissent supérieures à tour de rôle : seuls les ignorants peuvent trouver dans cet état de fait la preuve d'un droit particulier. Quoi de plus confus, enfin, que la notion de race ? Il n'est pas un ethnologue sérieux pour soutenir qu'après des siècles d'émigrations, de conquêtes et de brassages, les peuples d'Europe, pour ne parler que d'eux, présentent le moindre caractère de pureté.¹

L'espace métropolitain permet en outre aux étudiants africains de tisser des rapports d'une part avec leurs confrères et mentors de la Negro-rennaissance de Harlem, dont un grand nombre se trouvent en France, ainsi qu'avec les autres Nègres colonisés des Caraïbes ; d'autre part avec le milieu intellectuel de la gauche française. Cette prise de conscience des questions de race trouve son aboutissement dans la construction du discours de la négritude, dont l'émergence signe l'acte de naissance d'un espace littéraire « afro-antillais »², d'autant plus qu'elle est accompagnée de la mise en place de la maison d'édition *Présence Africaine* en 1947, ainsi que de la tenue de deux rencontres des écrivains et artistes noirs, respectivement en 1956 à Paris, puis en 1959 à Rome. Ainsi aux liens humains entre écrivains afro-antillais et afro-américains se doublent des influences intertextuelles. Le scénario du meurtre d'une femme blanche par un jeune noir établit la filiation entre le roman *Native son*³ de Richard Wright et *Le Docker noir* de Sembène Ousmane⁴. Ce roman est par ailleurs placé sous la filiation de *Banjo* de Claude

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., pp. 72-73.

² B. B. Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008.

³ R. Wright, *Native son*, New York, London, Toronto, New Delhi, Auckland, Harperperennial, 2005.

⁴ D. Thomas, *Noirs d'encre*, op. cit., pp. 124-130.

McKay¹. Au sujet de l'intertextualité avec des écrivains métropolitains, citons par exemple la proximité entre le roman de René Guillot, *Histoire d'un blanc qui s'était fait nègre* (1932) et *Le Regard du roi* de Camara Laye, qui en réalité n'en est pas l'auteur réel². Mais le parrainage est aussi idéologique et vise à faire entrer l'œuvre littéraire africaine dans le champ littéraire. Cette situation de communication littéraire, selon les termes de Dominique Maingueneau³, mérite d'être revalorisée dans la réception des écritures de l'immigration africaine en France, dans leur tendance qui est loin d'être

¹ Voir à ce sujet, J. Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, op. cit.

² Janos Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, op. cit., p. 52 soutient que peu avant sa mort, Camara Laye aurait confié à Lilyan Kesteloot que ce roman, salué par une grande quantité de critiques africains et occidentaux comme une œuvre majeure de la négritude, avait été écrit par un Blanc.

³ Dans l'introduction de son ouvrage *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, cet auteur envisage de relire et de réaménager les différents cadres d'approches du texte littéraire de la philologie à l'analyse du discours. De ce point de vue, l'auteur part de la constatation qu'il existe, en matière de réception du texte littéraire, une tendance à séparer le texte de son contexte, à se préoccuper uniquement soit du texte que l'on pense comme un « univers clos », soit de son contexte pour expliquer l'œuvre littéraire comme étant représentative de ce contexte. Ainsi, la philologie de la seconde moitié du XIX^e siècle se cantonne dans une étude documentaire de l'œuvre littéraire prise comme l'expression des pensées et des sentiments ou plus précisément de l'esprit d'une époque contemporaine à l'auteur. Qu'elle soit « atomiste » et procède à l'étude de détails du texte pouvant apporter un éclairage sur l'environnement historique dont il émerge ou « organique », cherchant la saisie, au-delà de cette enquête historique, d'une conscience créatrice comme chez Leo Spitzer, la philologie vise à mettre en rapport l'œuvre et la société sans toutefois prendre en compte les enjeux de l'événement que constitue l'énonciation littéraire qui est aussi « un acte qui implique des institutions, définit un régime énonciatif et des rôles spécifiques à l'intérieur d'une société. » (7) L'approche marxiste quant à elle conçoit le texte littéraire comme un reflet idéologique de la lutte des classes sociales. Qu'elle soit inspirée par les travaux originels de Lukàcs qui assigne comme finalité du texte littéraire de donner une figure aux contradictions du monde historique réel, donc de produire du réalisme et de forger des « types » ou encore d'inspiration de Goldmann, proche des philologues et qui fonde l'analyse dans un premier temps sur la genèse des œuvres et les conditions sociales de leur apparition, puis en termes de structuralisme génétique, la critique marxiste transpose sur le plan littéraire « les problèmes politiques et économiques rencontrés par les classes qui sont supposées être à la source des grandes œuvres. » (9) Une telle démarche, élude, selon Maingueneau, la prise en compte de la réflexivité constitutive de la communication littéraire. L'auteur note toutefois une inflexion heureuse à la sociologie d'inspiration marxiste dans les thèses avancées par René Balibar puis par Jacques Dubois. À la suite d'Althusser, Balibar et Dubois essaient d'intercaler entre œuvre et lutte des classes d'autres appareils idéologiques tels l'École, la langue et la littérature qui sont autant d'instances de légitimation des œuvres et qui conditionnent leur circulation. De la philologie et de la critique marxiste, il convient de distinguer le structuralisme et la nouvelle critique. De ce point de vue, Dominique Maingueneau commence par définir les deux approches ainsi évoquées. La nouvelle critique renvoie à un ensemble d'approches divergentes mais coalisés par leur critique à l'histoire littéraire issue de la philologie du XIX^e siècle. L'analyse structuraliste en revanche envisage l'œuvre comme un système textuel à appréhender dans son immanence pour en saisir le fonctionnement. Le structuralisme ne dénie pas cependant l'historicité du texte. « ce n'est pas tel ou tel détail de l'œuvre qu'il faut corréler avec tel ou tel fait historique mais une structure textuelle et une structure non-textuelle. » (14) Faussement conçue comme une sorte d'impérialisme linguistique, la critique structuraliste a achoppé sur son projet majeur à savoir la recherche de la littérarité, ouvrant ainsi à une nouvelle perspective théorique qui envisage l'œuvre comme une communication littéraire. Ce sont les concepts de cette approche théorique qui puisent tout autant à la sociologie des champs de Bourdieu, à la pragmatique, à la transtextualité et surtout à la linguistique d'énonciation que Maingueneau met en place dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire*.

nouvelle, de se situer à l'intersection des traditions littéraires hétérogènes. D'une part, elle permet de rétablir la dynamique de l'espace littéraire dans lequel ces écritures ont pris leur essor, d'autre part, elle rappelle *l'habitus* régissant cette émergence du discours africain de voyage dans le champ littéraire. En effet, dans un article intitulé « Réception et évolution de l'image de l'Afrique noire, du lendemain de la seconde guerre à l'époque contemporaine »¹ où Jacques Chevrier décrit le processus « d'inféodation de la littérature africaine naissante à l'institution littéraire française »², le critique rapporte la situation d'entre-deux inhérente à cette littérature, marquée précisément par la tendance à se confiner au centre tout en théorisant une volonté de rupture avec celui-ci, aussi bien dans l'appareil critique que de la part des auteurs eux-mêmes, qui ne nous semble pas encore dépassée :

L'émergence des littératures africaines n'est donc pas allée sans ambiguïté, décelable aussi bien dans sa genèse que dans la réception dont elle a fait l'objet. Pendant que certains insistaient sur le caractère novateur de cette littérature, dans laquelle ils voyaient l'expression d'un sursaut et d'une prise de conscience, d'autres en revanche, soulignaient à l'excès les liens de filiation qui la rattachaient à la littérature française.³

Ce contexte prévalant lors de la parution de ces œuvres pionnières de la littérature africaine est principalement déterminant. La dimension diasporique s'associe, en plus des préoccupations de revalorisation d'une race marginalisée, à la légitimation institutionnelle d'une œuvre littéraire écrite par un écrivain noir, le *Batouala* de René Maran, qui bien que dans la pure tradition de la littérature coloniale française, valorise la mission civilisatrice mais articule un discours qui prend pour cible le colonisateur et son "asthénie morale". La posture de René Maran est, de ce point de vue, initiatrice de la mise en place d'un espace littéraire axé sur une menace de la perte du monopole dont avait bénéficié le discours mis en place par la littérature coloniale sur la question nègre et

¹ J. Chevrier, « Réception et évolution de l'image de l'Afrique noire, du lendemain de la Seconde guerre à l'époque contemporaine » dans Madeleine Bertaud (dir.), *Travaux de littérature XXII. La littérature française au croisement des cultures*. Colloque des 5-8 mars 2008 à l'Université Paris-Sorbonne, Genève, Droz, 2009, pp. 431-439.

² *Ibid.*, p. 433.

³ *Ibid.*, p. 434.

l'articulation d'un discours du Nègre lui-même. Ce moment charnière est décrit par Riesz en ces termes :

La littérature coloniale française qui voit son monopole de discours sur l'Afrique remis en question par ces romans [*Batouala* (1921) de René Maran et *Force Bonté* (1926) de Bakary Diallo], réagit en publiant une masse impressionnante de nègres « véritables », « vrais », « authentiques », en créant des prix de littérature coloniale et en prenant ouvertement ses distances par rapport au vieil exotisme d'un Pierre Loti. Ce sont ces romans écrits par des fonctionnaires ayant une expérience de l'Afrique, ou certifiés « véritables » par une préface appropriée, qui déterminent l'image française (et, par conséquent, le champ littéraire) de l'Afrique entre les deux guerres : *Koffi, roman vrai d'un Noir*, *Vertige d'Afrique*, *La randonnée de Samba Diouf*, *La Soudanaise et son amant*, *Fièvres d'Afrique* – autant de titres prometteurs et couronnés de succès. Parallèlement et en réaction à ce phénomène se développe simultanément une littérature africaine en langues européennes, qui est certes encore principalement portée sur les fonts baptismaux par des « parrains » européens, mais qui conquiert des domaines toujours plus vastes du « champ littéraire africain » et crée de façon autonome. On peut décrire ce processus de deux points de vue : du côté africain, comme la ferme résolution de se faire entendre et de porter sa propre cause devant le tribunal littéraire mondial, ainsi qu'en témoignent surtout les nombreux « mouvements nègres » dans la France de l'entre-deux-guerres [...] Du côté européen, par une sorte de méfiance croissante à l'égard de représentations européennes de la réalité africaine, méfiance se changeant peu à peu en une attente grandissante des représentations « authentiquement » de cette même réalité.¹

Jacques Chevrier quant à lui, s'attache à montrer l'influence de la culture nègre dans le sillage des discours sociaux propres à cette époque :

Dans le temps même où il rend hommage à l'épiphanie de la Négritude, l'auteur des *Mains sales* insiste en effet sur le caractère scandaleux de ce surgissement poétique, scandaleux bien entendu au regard des « Européens de droit divin habitués depuis des siècles à voir sans être vus » : « Voilà, écrit-il, que le bâillon qui fermait ces bouches noires vient à être ôté et aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux ». Avec cette forte préface, Sartre ne fait cependant que relayer le mouvement qui a pris corps en 1935 autour de la revue *L'Étudiant noir*, dans un Paris largement ouvert aux influences extérieures et à un moment où l'Europe découvrait l'Art nègre ou le *negro-spiritual*. Outre l'engouement de quelques peintres, Picasso, Braque, Derain, pour les masques et les statuettes en provenance d'Afrique et d'Océanie, l'influence de l'Afrique s'exerçait également, de plus en plus dans le domaine de la musique à travers la vogue du jazz, ainsi que dans le domaine littéraire. En témoigne, entre autres ouvrages, la publication en 1921, la même année que *Batouala*, de la première *Anthologie nègre*,

¹ J. Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, op.cit., pp.34-35.

compilée par Blaise Cendrars, celle du roman de Philippe Soupault intitulé *Le Nègre blanc* (1927), ou encore du *Paris-Tombouctou* (1928) de Paul Morand dédié à André Derain.¹

Le contexte ici mis en place, démontre de façon éloquente l'existence d'une question nègre dans l'espace littéraire. Les œuvres comme *Mirages de Paris*, *Le Docker noir* ou *Un Nègre à Paris* construisent la trace énonciative de cette période. En effet, le sentiment d'étrangeté que Chevrier évoque à travers la mention de l'adjectif « scandaleux » se rapporte à la surprise du colonisateur de découvrir un personnage de nègre qui démentit les préjugés véhiculés sur sa race. Cette attitude peut se lire dans l'ethos que mobilisent des personnages mis en scène dans ces textes fondateurs. Rien n'est plus scandaleux, pour l'hôte français de cette époque que le personnage de Fara qui entreprend de corriger l'image écorchée que ses hôtes ont sur le monde noir. Rien n'est plus scandaleux, au regard de cette cours de justice que met en scène Ousmane Sembène dans *Le Docker noir*, que la témérité de ce jeune Africain d'à peine vingt-deux ans qui met au défi un système judiciaire et une institution littéraire, puisque le prix dont Ginette Tontisane est récipiendaire, revient de droit à cet Africain. C'est d'ailleurs en mettant en valeur l'institution littéraire française prétendument bafouée par Diaw Falla que l'avocat général endurecit sa sentence à l'égard du personnage mis en scène par Sembène Ousmane². Par ailleurs, comment expliquer l'attitude de la fille Bourciez dans *Mirages de Paris*, qui pare leur appartement avec des objets de l'art décoratif africain et qui se remémore sa poupée noire favorite, autrement que comme un désir d'Afrique, cette influence de l'Afrique dont parle Chevrier et qui est constitutive du contexte de la France des années 1930. La situation diasporique s'attache enfin aux préoccupations que partagent les personnages littéraires par rapport à leur terre d'origine. Ainsi, dans *Mirages de Paris*, les débats entre Fara et Sidia³, l'étudiant africain et confident de Fara, sont essentiellement orientés vers l'Afrique. Entre autres préoccupations, ils débattent du

¹ J. Chevrier, « Réception et évolution de l'image de l'Afrique noire, du lendemain de la Seconde guerre à l'époque contemporaine », *op. cit.*, pp. 434-435.

² S. Ousmane, *Le Docker noir*, *op. cit.*, pp.69-70.

³ J. Riesz, *Astres et Désastres*, *op. cit.*, pp. 365-367, considère ce personnage comme une mise en fiction de Léopold Sédar Senghor, « une copie » certes pas parfaite, mais qui du moins « présente certains traits » de caractère de ce dernier ; d'autant plus que au cours de ces années 1931, Senghor est ami d'Ousmane Socé. Les deux sont co-fondateurs de la revue *L'Étudiant noir*.

métissage, de l'instruction des filles africaines ou de la situation des Africains de Paris qui préfèrent vivre dans l'errance et le chômage en Occident plutôt que de retourner dans leur pays et participer à sa valorisation par leur travail. Tanoé Bertin, dans *Un Nègre à Paris*, déplore quant à lui l'individualisme qui commence à caractériser certains Noirs rencontrés dans son bref séjour parisien. Sembène Ousmane parle à cet égard de « coterie »¹ pour désigner les personnages africains de Marseille. Les romans *Mirages de Paris*, *Le Docker noir* et *Un Nègre à Paris*, certes tiennent un discours sur la France, mais ils gèrent également leur présence dans ce monde qu'ils énoncent. Les interrogations que ces œuvres soulèvent quant à la place du Nègre ou du Noir, principalement de l'Africain, dans un monde majoritairement dominé par la culture occidentale, nous semblent encore d'actualité. Ces œuvres fondatrices ont ainsi en partage avec la littérature coloniale française le discours sur l'Afrique. Il serait sans doute, ainsi que le suggère Guy Ossito Midiohouan de parler, à propos de cette littérature africaine première, en termes de « roman colonial négro-africain »², principalement pour les œuvres qui articulent un discours du voyageur africain en terre métropolitaine.³ De ce point de vue, la notion de « scène d'énonciation »⁴ proposée par Dominique

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p. 33.

² G.O. Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 60.

³ Bien souvent le terme de littérature coloniale évoque exclusivement la littérature française. Il serait intéressant d'intégrer dans l'historiographie le terme de « roman colonial négro-africain » pour désigner la production romanesque d'auteurs africains dont les œuvres ont paru dans un contexte institutionnel marqué par la colonisation et visent à interroger les rapports entre Blancs et Noirs. Ce sous-genre s'apparenterait à une version africaine de fictions d'aventures bourgeonnante chronologiquement sur certaines des typologies romanesques que Jean-Marie Seillan pose en amont du roman colonial français. Le roman d'aventures africaines nous semble se construire progressivement sur les types du « roman du savoir », mettant en place « un dispositif scopique adapté au regard du descripteur-voyageur », puis, empruntant ultérieurement, et de façon ironique, des accents au type « politique », à travers la raillerie du projet de la grande France. La version post-coloniale de ces aventures africaines en métropole, dépouillée du didactisme des deux précédentes typologies, nous semble tirée du modèle que Jean-Marie Seillan considère comme « le roman de la frénésie et de l'avoir », avec à la clé, le plus souvent, la dépossession du voyageur. Voir à ce sujet Jean-Marie Seillan, « Le roman d'Aventures coloniales africaines (1863-1914) : ébauche de typologie » dans, J. F. Durand et J. Sévry (dir.), *Littérature et colonies*, Paris, Pondicherry, Kailash, 2003, pp. 99-123.

⁴ D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp.189-246. La scène d'énonciation, selon cet auteur, se définit non pas comme un contexte socialement descriptible, moins encore comme le système qui définit les trois positions d'énonciateur, de co-énonciateur et de non-personne et permettant le repérage des déictiques spatiaux et temporels ; ce qui notamment conduit Benveniste à dresser les deux plans énonciatifs dénommés le discours et l'histoire selon que les énoncés rattachés au premier type se rapportent à la situation d'énonciation alors que ceux de l'histoire s'en séparent. La scène d'énonciation en revanche renvoie, selon Maingueneau, à une situation d'énonciation particulière, celle de l'œuvre littéraire. Il ne suffit pas de dire qu'un roman est publié en telle date et à tel

Maingueneau, permet d'établir les liens entre les écritures africaines de voyage d'un contexte historique à un autre. Nous pouvons, d'ores et déjà présupposer les écritures de l'immigration post-coloniale comme articulées sur une scène d'énonciation déjà validée, c'est-à-dire, ainsi que définit Maingueneau : « validé ne veut pas dire valorisé mais déjà installé dans l'univers de savoirs et des valeurs du public. »¹ Les textes africains de voyage bourgeonnent sur une scène de parole qu'ils captent à des énonciations antérieures et construisent une scénographie divergente qui décrit un nouveau rapport à l'Afrique et au monde extra-africain.

II. 2. B. Figurations de l'immigré africain de la première génération

Le discours critique qui situe les écritures de l'immigration post-coloniale à la base d'un renouveau du roman francophone subsaharien différencie l'immigré actuel de son précurseur, celui notamment représenté par les œuvres pionnières de l'immigration africaine en France. Jacques Chevrier par exemple, dans son ouvrage *Littératures francophones d'Afrique noire* établit une différence ontologique, par rapport au statut, entre l'immigré africain de l'époque colonial, généralement motivé par la quête d'un diplôme au bout duquel se profile le retour au pays natal, et l'immigré post-colonial qui ne vise pas tant ce retour que l'installation définitive dans la nouvelle terre d'accueil. Si

endroit par tel écrivain, mais d'envisager le texte comme "un acte de communication littéraire", considérer ainsi l'œuvre de l'intérieur à travers le déploiement de la parole et la situation que celle-ci met en place. De ce principe, Maingueneau sous-tend la notion de « scène d'énonciation » à un triptyque qui reconfigure l'énonciation littéraire en « une scène englobante, une scène générique et une scénographie. » Si la scène englobante renvoie au discours constituant sous lequel l'œuvre se présente, la scène générique s'attache au contraire à la catégorie générique empruntée ainsi qu'à l'horizon d'attente que présuppose ce choix générique. Si par ailleurs la scène englobante et la scène générique décrivent ce qui constitue en quelque sorte la couverture du canal de la communication littéraire, c'est surtout par sa scénographie que l'œuvre littéraire s'appréhende. Cette scénographie est la scène de parole que décrit l'œuvre. Elle co-joint la théâtralité de la scène à la dimension de la graphie : celle-ci ne renvoyant pas à « une opposition empirique entre support oral et support graphique », mais à un « processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi. La scénographie se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même. »

¹ *Ibid.*, p.195.

cette différence peut s'avérer pertinente par rapport aux personnages principaux des romans, de nombreux personnages des œuvres pionnières cependant, ceux notamment du voisinage immédiat du héros, ne visent pas nécessairement de retourner dans leur pays d'origine en même temps qu'ils ne se présentent pas comme spécialement acquis à la cause de leur formation intellectuelle. Ousmane Socé dans *Mirages de Paris* évoque des Africains qui préfèrent errer dans la ville de Paris plutôt que de retourner en Afrique. Les amis de Kocoumbo, dans le roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*, ceux notamment qui font le voyage avec lui et au nombre desquels nous pouvons citer Nadan, Joseph Mou, François Gogodi alias Douk et Koukoto alias Durandeu, non plus ne retournent pas en Afrique. Dans la même perspective, les débardeurs mis en scène par Sembène Ousmane, dans la ville de Marseille, refusent la proposition de rapatriement qui leur est faite par les députés. Les motivations mêmes du voyageur, dans ces œuvres fondatrices ne s'attachent pas nécessairement à des préoccupations intellectuelles. La présence de certains immigrés africains en terre métropolitaine tient aux nécessités de la politique impériale. Ainsi, certains personnages comme Ambrousse, l'ami et confident de Fara, dans *Mirages de Paris*, affirme être en France en tant qu'ancien marin de l'armée française. Il partage cette condition avec les dockers mis en scène dans *Le Docker noir* de Sembène Ousmane. D'autres personnages sont en France sans avoir nécessairement souhaité de s'y rendre. Ainsi, dans *Mirages de Paris*, le narrateur parle d'une petite négresse, Juanita, « Une Africaine de vingt ans, amenée en France par un colon blanc et, maintenant, pour on ne savait quelle raison, affranchie de tutelle ; elle s'était improvisée "danseuse" dans les boîtes de nuit de Montmartre. »¹ Il nous paraît, de ce point de vue, intéressant de saisir les différentes figurations de cet immigré de première génération, dans le trajet qui le conduit de sa terre natale à la métropole ainsi que dans les péripéties de sa vie en terre d'accueil.

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., pp. 115-116.

II. 2. B. a. Déplacement, modalité et rites de passage

Dans la production littéraire d'auteurs africains d'avant les années trente-cinquante, le voyage du personnage se fait le plus souvent par voie maritime. C'est ainsi, par le bateau, que Fara ou Kocoumbo, héros respectifs des romans *Mirages de Paris* et *Kocoumbo, l'étudiant noir*, arrivent en métropole. La « modalité du déplacement »¹ également empruntée par Diaw Falla, le personnage principal du roman *Le Docker noir*, est sans doute le bateau. C'est du moins ce que sous-entend la scène qui ouvre ce roman de Sembène Ousmane ; celle relative à la triste contemplation des paquebots en partance pour l'Europe, par Yaye Salimata, la mère du personnage. Cependant, le voyage en avion n'est pas absent. Nous en trouvons une occurrence chez Camara Laye, d'abord dans *L'Enfant noir* (1953) où le récit se referme par une scène d'embarquement à bord d'un vol pour Dakar, puis d'une correspondance pour Orly.² Cette arrivée est ensuite reprise dans le roman *Dramouss* (1966) :

Enfin le grand oiseau métallique avait atterri ; ensuite il avait roulé assez vite vers un horizon barré de hautes maisons ; puis perdant de la vitesse, il avait tourné, avait suivi une piste faisant un coude à droite, un autre à gauche, et s'était immobilisé devant l'immense aérogare d'Orly.³

Tanoé Bertin, le narrateur du roman *Un Nègre à Paris*, effectue également son voyage à bord d'un avion. Ainsi, bien que l'avion fasse abstraction d'une condition mémorielle associée au voyage du Nègre, celle notamment de l'esclavage, il n'en demeure pas que l'espace de la traversée éveille le sentiment d'isolement du personnage, la prise de conscience de la question raciale comme point de différence. Tanoé Bertin, dans le roman de Dadié, évoque par exemple l'hésitation des autres passagers du vol de se mettre à ses côtés :

¹ O. Gannier, *La Littérature de voyage*, op.cit., p.104.

² C. Laye, *L'Enfant noir*, op. cit., p. 255.

³ C. Laye, *Dramouss*, op. cit., p. 59.

Personne ne veut s'asseoir près de moi. Tous les voyageurs passent en regardant le siège vide près du mien. Par affinité, ils vont s'asseoir près des autres passagers, afin qu'il y ait ton sur ton. Et je les comprends, je fais ainsi souvent, mais, ce soir je me rends compte jusqu'à quel point les couleurs divisent les hommes.¹

Pour le personnage mis en scène dans *Mirages de Paris*, l'espace du bateau est également celui où se constate la question de l'altérité entre les différents personnages. En effet, à l'heure du repas, Fara s'aperçoit que dans la salle à manger où il se rend, il n'y a que trois Sénégalais. « Le maître d'hôtel pour éviter une promiscuité peut-être déplaisante, les avait séparés des blancs et leur avait réservé les tables de coin, à droite du navire. »² Ces Africains, ayant mangé de façon expéditive, abandonnent ce lieu. C'est aussi à l'occasion de cette traversée que notre personnage perçoit les bribes de la conversation entre M. Dupont et deux commerçants sur les aptitudes intellectuelles des Noirs. Dans le roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*, l'espace du paquebot est de même associé à des questions d'altérité. Celle-ci est vécue par notre personnage à travers le repas qui lui est servi et au sujet duquel le narrateur rapporte la surprise de Kocoumbo :

Alors, c'est ainsi que les Européens avalent des tomates crues, se nourrissent de viande imbibée de sang ? Ils mangent chaque plat séparément : des tomates, puis la viande, ensuite quelques tubercules roux, coupés en rondelles. Ah ! chez lui, il y avait de tout pour tout le monde. Jamais il n'avait connu la faim.³

L'instant de la traversée est aussi marqué par les imprévus au nombre desquels il faut évoquer les formes de mobilité qui annoncent ce que la terminologie officielle actuelle en matière d'immigration considère comme illégales ou clandestines. En effet, loin de constituer une exclusivité des œuvres post-coloniales de l'immigration, la resquille en immigration est un topique mis en place déjà dans *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé, puis réitéré dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Dans le roman de Socé, le narrateur rapporte à ce sujet :

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*, p.20.

³ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 54.

La seule nouveauté de la vie à "bord" fut la découverte, au large de Casablanca, de trois "resquilleurs" noirs qui s'étaient embarqués clandestinement à Dakar ; ils s'étaient cachés dans les soutes et avaient vécu, cinq jours durant, d'on ne savait quelles ressources.¹

Dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*, de même, un incident semblable survient au dixième jour de la traversée. Le commissaire du bord accompagné de son auxiliaire, rapporte la présence d'un passager clandestin dans le bateau.² Celui-ci aurait dévalisé son patron avant de se sauver en resquillant dans le bateau en partance pour la métropole. Ce personnage de vingt-cinq ans, n'est autre que François Gogodi, qui, une fois à Paris, s'appellera Douk et affichera la plus grande désinvolture dans ses actes et vivra sans papiers quitte à passer pour un Noir Américain à l'occasion des contrôles de police. Kocoumbo se liera d'amitié avec ce voyageur irrégulier. Pendant la traversée, le resquilleur lui-même s'ouvre à Kocoumbo et dément les propos rapportés à son compte. Il soutient avoir volé un patron véreux chez qui il a travaillé pendant une dizaine d'années, en échange d'une maigre rémunération. Autant dire que l'immigration clandestine ou le personnage de l'immigré clandestin a son ancêtre dans les œuvres pionnières de l'immigration africaine en France. Toutefois, ce qui est nouveau dans les textes contemporains, c'est d'un côté la banalisation de ce profil dans la fiction, de l'autre, les mesures répressives qui sanctionnent leur témérité. Ainsi dans les deux cas ici repérés, aucun retour dans le pays d'origine n'est envisagé pour ces voyageurs clandestins. Si Gogodi est revu à Paris où visiblement sa clandestinité n'est plus évoquée, les resquilleurs dont parle le narrateur du roman de Socé quant à eux trouvent grâce et rémission auprès des responsables de l'équipage : « Le Commandant du navire les avait menacés de les jeter à la mer pour leur faire peur et, cet effet atteint, il s'était borné à leur faire laver la vaisselle. »³ Ceci ne sous-entend nullement que le rapatriement est absent dans les premières œuvres de l'immigration africaine en France. Celui-ci cependant se fait sur la base du volontariat. Aussi, à la situation de précarité financière qui accable les

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 23

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 62.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 24.

dockers mis en scène dans le roman de Sembène Ousmane, les députés de l’Outre-mer rencontrés par Diaw Falla à Paris, suggèrent à ce dernier de parler du rapatriement comme alternative à leur chômage et à leur misère : « Ils m’ont parlé d’un éventuel rapatriement, ils m’ont dit que ceux qui veulent rentrer chez eux (en Afrique) recevront une somme d’argent à leur arrivée. »¹ Sidia, l’étudiant consciencieux mis en scène dans *Mirages de Paris*, opte ainsi pour cette option, qui n’aboutit pas dans le cas de Fara, le personnage principal du roman de Socé.

L’espace du bateau est en outre celui des interrogations diverses. En effet, dans son ouvrage *La Littérature de voyage*, Odile Gannier, s’inspirant de Roland Barthes, analyse l’ambivalence symbolique du voyage par voie de navigation. Elle montre en l’occurrence que le bateau en tant que modalité de déplacement du voyageur symbolise tout autant un moyen d’évasion doublé d’un moment de réflexion heureuse qu’un espace de clôture et d’enfermement. Cette ambivalence se vérifie précisément dans le cas du personnage mis en scène dans les œuvres pionnières de l’immigration africaine en France. Ousmane Socé par exemple, à travers les personnages de son roman, présente cet espace non seulement comme le réceptacle de divergences culturelles, mais aussi comme espace de valorisation et de reconnaissance de l’avancée technique de l’Occident sur l’Afrique. C’est notamment ce qui transparaît dans la question que formule Mamadou, un compagnon de voyage de Fara dans *Mirages de Paris* : « Dis-moi, Fara, comment les toubabs peuvent-ils voyager ainsi pendant une semaine sur l’eau, nuit et jour, sans se perdre alors qu’il n’y a ni village ni route ? »² Dans *Kocoumbo, l’étudiant noir*, le bateau est l’espace où les jeunes voyageurs ébauchent leurs rêves d’avenir, lorsque couronnés de succès et leurs diplômes en poche, ils rentreraient en Afrique pour construire des soucoupes volantes. Le voyage du personnage africain en France, dans ces œuvres pionnières, représente en définitive les défis d’une Afrique en passe de s’ouvrir au monde occidental.

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p. 103.

² O. Socé, *Mirages de Paris*, op.cit. p. 18.

II. 2. B. b. Hébergement, travail et vie

Les œuvres d'immigration des années 1930-1960 ne diffèrent pas de celles de l'immigration contemporaine sur la situation sociale en termes d'hébergement et de travail du personnage voyageur. De façon constante, les personnages mis en scène habitent des espaces sans confort matériel. L'appartement d'Ambrousse, l'ami qui recueille Fara pendant son veuvage, se limite à un décor sommaire :

Il [Ambrousse] habitait rue Saint-Martin. Le lit occupait la moitié de la pièce. Les meubles comprenaient une table de nuit, une chaise et une table de travail sur laquelle gisaient un paquet de cigarette, une boîte d'allumettes, un porte-feuille et un mouchoir. Pas de livres, pas de journaux, pas une image. On sentait que la pièce n'était pour l'occupant qu'un dortoir.¹

Sidia, l'autre ami de Fara, lui également occupe « une chambre d'hôtel près de la Sorbonne, dans la rue des Écoles »² en raison, sans doute de sa fréquentation de cette institution universitaire où le personnage fait des études de philosophie. Ainsi, le logement de Sidia est essentiellement rempli de livres. Excepté ces deux personnages, la promiscuité est le lot des autres personnages africains mis en scène dans *Mirages de Paris*. Tous sont frappés par ce que le narrateur du roman appelle « la Panamite »³, soit le mal de Paris. Cette précarité est bien sûr associée à leur exil, mais aussi à un manque de volonté d'accommoder la situation sociale de l'immigré, dans le nouvel espace d'accueil :

En Afrique ils auraient vécu dans des sphères sociales différentes et se seraient hiérarchisés. En Europe, ils vivaient en promiscuité, en un même bloc... Du soir au matin, ils couraient dans l'orbite des joies et des illusions de Paris. Ils aimaient l'été, partir de la place de l'Opéra, traverser la Madeleine, la Concorde et les Champs-

¹ *Ibid.*, pp. 170-171.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 171.

Élysées, et le soir, s'asseoir sur un banc au clair de lune ; un clair de lune qui passait inaperçu, noyé dans l'auréole de lumières multicolores qui flottaient dans le ciel.¹

Cette marginalité est également partagée par les personnages africains mis en scène dans l'espace provincial que construit Sembène Ousmane dans son roman *Le Docker noir*. À l'instar de ceux de Paris, la condition du personnage noir de Marseille n'est pas enviable. Diaw Falla, s'adressant à Catherine, lui parle des immigrants « qui vivent dans des taudis, dans les états les plus lamentables. »² Lui-même, le personnage principal habite un immeuble insalubre :

Une chambre d'hôtel, un lit en fer dans le coin au pied duquel se trouvent un bidet et le lavabo ; dans l'autre angle, une armoire où il ne restait plus qu'une moitié de glace. À côté une table entourée d'un rideau rouge ; sur la toile cirée marquée de brûlures, un réchaud à pétrole recouvert de poussière était posé ; vers la porte, une autre table, où des livres étaient entassés, deux chaises en osier : tout cela constituait le mobilier.³

Du point de vue professionnel, les débardeurs mis en scène dans cette œuvre, qui sont au vrai d'anciens marins de guerre, sont en proie à une exploitation éhontée qui profite surtout aux acconiers et à laquelle les députés rencontrés par Diaw n'opposent qu'une froide recommandation ; se faire rapatrier. Cette précarité se double d'une pauvreté matérielle menant nos personnages à se restaurer dans de gargottes leur servant du riz ou du couscous, mais dans l'insouciance la plus notoire des règles élémentaires d'hygiène. L'espace urbain en lui-même est également emprunt de ségrégation dans la mesure où elle oppose le quartier des Noirs et des Arabes au Prado, « le quartier le plus coté de Marseille. »⁴ Ousmane Socé quant à lui parle de la « panamite »⁵ pour évoquer la misérable condition de vie des Africains que son roman met en scène. Les personnages d'étudiants mis en scène dans les autres romans ici retenus, ne jouissent pas non plus d'un cadre d'hébergement décent ou d'une situation financière favorable à leur

¹ *Ibid.*, pp. 116-117.

² S. Ousmane, *Le Docker noir*, *op. cit.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ O. Socé, *Mirages de Paris*, *op. cit.*, p. 171.

épanouissement intellectuel. Leurs difficultés sont en outre ponctuées par des retards dans le paiement de leur bourse d'étude, ou par la suppression de celle-ci comme dans *Dramouss* ou dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Cette peinture de la condition sociale de personnages pose l'espace français comme un espace d'enfermement et de solitude, une sorte d'espace carcéral d'autant plus que dans ces romans de la première génération d'immigrés, aucun personnage mis en scène, excepté Kocoumbo et Fatoman qui sont aidés par des adjouvants occidentaux, ne réussit à sortir véritablement de son enlisement et à retourner en Afrique. L'abandon auquel se livrent certains personnages les incline à des comportements déviants. Diaw Falla par exemple est le spectateur d'une scène d'ivrognerie qui l'amène à parler de ses compagnons noirs de Marseille comme des « naufragés que l'océan du temps emporte. »¹ Lui-même, le personnage principal, excédé par les difficultés, se bagarre à deux reprises, d'abord avec Ngor, son chef d'équipe ; ce qui lui vaut un licenciement, puis avec l'amant de Juliette, la propriétaire de la chambre d'hôtel qu'il loue. Ainsi, sur le plan des activités professionnelles exercées par les immigrés africains, une constante se dessine. Qu'ils soient étudiants ou aventuriers, les espaces récurrents sont ceux des usines, des dancings, des milieux du stupre ou d'autres activités interlopes. De ce point de vue, les écritures de l'immigration post-coloniale entérinent une tradition antérieure. Si les personnages principaux des œuvres premières exercent des activités moins avilissantes, leurs compagnons en revanche plongent dans des pratiques déshonnêtes et préfigurent en cela, ce que la critique des écritures de l'immigration post-coloniale définit comme un « anti-héros »². On peut donc remonter le déséquilibre moral qui s'attache au personnage immigré aux œuvres fondatrices. Dans *Mirages de Paris*, le narrateur remarque cette déchéance des personnages mis en scène :

Parmi les frères qui ne voulaient pas rentrer, certains s'étaient improvisés musiciens, plongeurs, danseurs dans les boîtes de nuit. D'autres exerçaient à Montmartre un métier rémunérateur et de tout repos. Ils étaient les associés de pauvres filles acculées à la prostitution [...] Comment expliquer que des jeunes gens qui, en Afrique, n'auraient osé s'avilir, en fussent arrivés là ? Il est vrai que là-bas on les prenait au sérieux. *L'Europe n'avait pas voulu les prendre au sérieux ; eux aussi ne la prenaient pas au sérieux*. Ils s'adaptaient à leur nouvelle condition comme les

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op.cit., p.136.

² Voir à ce sujet C. H. Laboye, *La Diaspora postcoloniale en France*, op. cit.

animaux et les végétaux s'adaptent au climat où ils sont transplantés en modifiant, ceux-ci, la structure de leurs feuilles et de leurs fruits, ceux-là, leur pelage et leur caractère. L'essentiel était de vivre, de se conserver.¹

Cette adaptation de mauvais aloi est nécessaire à la survie. Ainsi, dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*, les jeunes étudiants recourent à la mendicité, au stupre et à toutes formes d'expédients pour surmonter l'indigence dont ils sont accablés dans l'espace parisien. Durandeu par exemple soutire de l'argent aux Brigaud à l'insu de Kocoumbo alors même qu'il prétend agir au nom de ce dernier. Douk, de son vrai nom François Gogodi, celui-là même qui avait voyagé clandestinement, ayant rencontré une de ses anciennes connaissances sur le boulevard Saint-Michel, l'invite au restaurant puis prétexte l'urgence de passer un coup de fil pour disparaître et mettre son convive en demeure de payer la consommation.² Nadan, ayant vu sa bourse d'études suspendue vire dans la prostitution et se fait incarcérer. Kocoumbo lui-même apparaît sur des photographies qui entachent son honneur.

Les textes reviennent ainsi de façon systématique sur la relation de ce que Christiane Albert considère comme le trait caractéristique des écritures de l'immigration, traversant les différentes générations d'écrivains francophones ayant pris en charge l'écriture du voyage, à savoir la marginalité ou l'exclusion sociale qui montre la difficulté liée à l'intégration des immigrés³ à la société et à la culture française.⁴ L'échec de l'intégration associé à l'échec professionnel entraîne des fins tragiques dans de nombreux romans fondateurs comme dans les œuvres actuelles. Ainsi, Fara se suicide dans *Mirages de Paris*, Diaw Falla du *Docker noir* finit son séjour en terre française dans un espace carcéral, après un procès très médiatisé. Samba Diallo est assassiné par un personnage atteint de débilité mentale. Dans la même veine, des personnages comme Ngaremba, Joseph, Massala-Massala et Mémoria, protagonistes respectifs des romans *Les Honneurs perdus*, *L'Impasse*, *Bleu-Blanc-Rouge* et *Kétala*, s'inscrivent dans le prolongement de cette veine. Les seuls personnages qui survivent aux affres du contact avec la culture occidentale dans les œuvres pionnières, Kocoumbo et Fatoman, sont étudiants et ne

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., pp. 181-182. Les mots sont soulignés par le narrateur.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 175.

³ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 99

⁴ Voir également, à ce sujet, D. Schnapper, *Qu'est-ce que l'intégration ?*, Paris, Gallimard, 2007.

doivent leur chance qu'à l'attachement inconditionnel à leur culture et surtout aux tuteurs occidentaux qui les orientent vers des lendemains enchanteurs, une sorte de refus de se déterritorialiser. Le premier en décidant, au terme de ses études, d'aller travailler dans son pays comme juge de paix ; le second en renouant avec ses racines, par le mariage avec Mimie, une femme de chez lui, avec qui il fonde une famille et rentre en Guinée.

II. 2. B. c. Préjugés et tolérance

Dans les textes étudiés, la représentation stéréotypée du personnage africain préexiste à son arrivée en France. Pap Ndiaye, dans son ouvrage *La Condition noire* présente cet état de choses dans le droit fil de l'idéologie d'hégémonie dont s'est entourée l'expansion européenne, principalement dans la seconde moitié du XIX^e siècle.¹ Entre autres traits caractéristiques du Nègre, ainsi que le présuppose l'imaginaire social occidental à cette époque, nous pouvons dénombrer, sans toutefois aspirer à l'exhaustivité, l'oralité de l'expression et l'incapacité de manier à la perfection la langue française, les coutumes rétrogrades, et bien d'autres maladroites. Cet aspect de choses est mis en scène dans *Mirages de Paris*, lorsque Fara écoute un conférencier qui rapporte des propos avilissants au sujet des Africains :

En France nous avons tendance à les traiter d'égal à égal, mais arrivé dans leur pays vous découvrirez la nécessité de les considérer inférieurs, enfantins, candides et pervers. Ils sont facilement disciplinés et dévoués ; cependant il ne faut pas être trop injustes car ils sont capables de vous empoisonner.²

¹ P. Ndiaye, *La Condition noire*, op. cit., p. 89. Cet auteur écrit à ce sujet : « La noirceur a fait l'objet de constructions religieuses, philosophiques, anthropologiques, psychologiques, médicales, environnementales, artistiques, destinées à en démontrer le caractère inférieur, néfaste, dangereux ou repoussant. Dans le cadre de leur expansion coloniale, les Européens ont inventé ce qu'être noir signifiait aux époques moderne et contemporaine. Par contraste, la blancheur représentait un indice de normalité et d'universalité. Elle a servi de critère de civilisation. » La thèse de Ndiaye s'apparente à celle défendue par V. Y. Mudimbé dans son ouvrage *The Invention of Africa. Gosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, où l'auteur étend cette infériorisation à l'échelle du continent africain, non seulement au Noir en tant qu'individu.

² O. Socé, *Mirage de Paris*, op.cit., p.67.

Barnabas, le narrateur du roman *Chemin d'Europe*, met en évidence cette insouciance de personnages européens, dans leurs constructions des clichés sur une Afrique qui ne relève que de leur imaginaire : « Ces blancs férus de l'Afrique de leur rêve qu'ils semblaient ne venir explorer que pour l'enfermer dans des albums destinés à enflammer l'immagination de ces bourgeois pantouflards en mal d'aventure dont regorge l'Europe »¹ et qui s'ingénient à prendre des notes pour décrire des rites, à photographier une femme nue, un fou, « le bon sauvage de leur enfance vierge de stigmates du temps : le Bamboula », « le pygmée », « le singe »² ou toute autre espèce zoologique. Dans la même perspective, une jeune camarade d'école rapporte à Kocoumbo, dans le roman éponyme d'Aké Loba, que « son oncle, grand chasseur en Afrique noire, lui avait relaté des histoires effrayantes sur les coutumes des indigènes. »³ Ces constructions et représentations réductrices posent le personnage africain au centre d'une curiosité, quelquefois vexatoire. Elles entravent le dialogue avec le natif et incitent ce dernier à la méfiance envers le nouvel arrivant. De ce point de vue, les passages sont nombreux dans les œuvres où le personnage principal est l'objet d'un regard inquisiteur, réprobateur ou méprisant. Ainsi cette séquence de *Mirages de Paris* relative au petit garçon dans le train qui, à la vue de Fara, engage une conversation avec sa mère à son sujet :

Maman, regarde le monsieur ! Il a oublié de se débarbouiller, disait à sa mère, en levant un petit index timide, un blondinet aux cheveux dorés et au teint de maïs. Malgré la gêne de sa maman qui donnait des tapes sur le doigt toujours levé, le petit continuait. — Il a des cheveux comme des « moustaches » — Oh ! S'écria la maman, écoute, tu es insupportable, il est gentil ce monsieur ! Dis-lui bonjour ! Le petit avança une main mi-confiante vers Fara qui la lui prit en souriant. Il contrôla minutieusement sa menotte ; mais le monsieur n'y avait pas laissé de trace. Sa main était restée blanche ; n'y comprenant rien, il se désintéressa du monsieur.⁴

Cette séquence est illustrative de ce que Fanon décrit dans *Peau noire masques blancs* comme le lot de « l'expérience vécue du Noir ». Il s'agit de ce que cet auteur

¹ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, op. cit., p. 110.

² *Ibid.*, p. 111.

³ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 121.

⁴ O. Socé, *Mirages de Paris*, op.cit. pp. 34-35.

considère comme une « surdétermination » de l'« apparaître »¹ nègre par le regard blanc. En effet, cette séquence de l'observation de l'Africain par le petit enfant de France est reprise par ailleurs par Bernard Dadié dans son roman *Un Nègre à Paris*² comme par Daniel Biyaoula dans son roman *L'Impasse*³ ainsi que l'a très justement relevé Christiane Albert. C'est en effet, à l'occasion de ses promenades avec sa compagne blanche que Joseph Gâkoutouka, personnage du roman *L'Impasse* de Danniël Biyaoula est pris sous le regard de petits enfants, qui à l'intérieur d'un magasin où se trouvent nos personnages, se mettent à s'adresser à leur mère en pointant du doigt Joseph : « Maman ! Maman ! Regarde, maman ! Là ! un monsieur tout noir ! Un monsieur tout noir ! »⁴ Christiane Albert en vient à souligner notamment l'intertextualité qui s'établit entre ces trois textes parus à des époques différentes :

Ce phénomène d'intertextualité souligne combien cette sensibilité raciale est une des constantes du personnage de l'immigré. Elle n'est cependant pas le propre des immigrés nouvellement arrivés, car elle est aussi largement représentée dans la littérature beure ou dans certains récits autobiographiques comme *L'Exil selon Julia* (1996) de Gisèle Pineau où la narratrice enfant souffre d'être appelée « Blanche Neige » ou « Charbon et Cie » par ses camarades de classe.⁵

Bien que cet étonnement soit lié à l'inhabituel, au fait que la couleur du personnage détone dans le paysage, ce qui est tout à fait normal ; la race cependant, dans de nombreux textes d'immigration, est convoquée par les romanciers pour articuler un discours de la différence, de l'altérité. Ainsi, le personnage mis en scène dans *Mirages de Paris* se voit dénier toute considération en raison non simplement de sa couleur, mais des attributs péjoratifs que, par expansion, cette couleur mobilise ou active auprès de l'observateur occidental. Un des soupirants de Jacqueline par exemple, déconseille à celle-ci la fréquentation de Fara de crainte de se faire contaminer des « maladies des Noirs »⁶ dont lui aurait parlé un monsieur qui a vécu au pays des Noirs. Monsieur

¹ F. Fanon, *Peau noire masque blanc*, Paris, Le Seuil, 1952.

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 65.

³ D. Biyaoula, *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, p.169.

⁴ *Idem.*

⁵ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p.91.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

Boursiez, le père de Jacqueline de même s'oppose à la relation de sa fille avec Fara et finit par avouer : « Avec les nègres on ne sait jamais. »¹ Kocoumbo, dans le petit lycée de province où il est inscrit, s'entend décocher la question suivante, de la part d'un des élèves : « Si vous le permettez, cher monsieur, nous aimerions tout de même savoir, ma fiancée et moi, si chez vous, vous vivez dans les arbres. »² L'ignorance caractéristique de l'Afrique et des Africains n'est pas seulement une spéculation liée à la naïveté des enfants rencontrés par le voyageur. Elle émane dans certains cas de documents scientifiques. Ainsi, dans le même roman d'Aké Loba, le narrateur ne s'attache pas seulement à la mise en scène de la curiosité des bambins qui épient le Noir nouvellement arrivé au lycée d'Anonon-les-Bains et qui le pressent de questions nourries de clichés. Il rapporte aussi la jactance des grands, du surveillant du lycée, des habitants du village ou des élèves des classes de philosophie. À propos de ces derniers, le narrateur rapporte : « Leurs notions de l'Afrique étaient absurdes et extravagantes ; loin de s'informer, ils étalaient, sur un temps péremptoire, une documentation des pays dits primitifs qui n'admettait pas la contradiction. »³ La première caractéristique de l'hôte occidental dans les œuvres paraît être sa condescendance à l'égard du personnage africain. Celle-là, ainsi que l'a démontré Mouralis, "répugne à trouver dans la population colonisée des qualités, fussent-elles d'ordre physique". En définitive, cette première écriture de l'immigration décrit l'espace français comme hostile, tissé de préjugés et inospitalier pour le personnage du colonisé noir, malgré l'apport de celui-ci dans la narration de la République. De ce point de vue, Ousmane Socé par exemple, en construisant la scène d'énonciation de son roman autour de l'Exposition coloniale, déconstruit le stéréotype qui s'attache au personnage africain en faisant de son personnage principal, Fara, un émissaire de l'Afrique dont l'ethos est à l'opposé de toutes les représentations communément répandues sur les Africains. Le roman, en effet, sans préciser une autre raison du voyage du personnage principal se limite à cette mention, dès l'ouverture du deuxième chapitre : « Fara et une vingtaine d'autres Sénégalais se rendaient à

¹ *Ibid.*, p. 93.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, *op. cit.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 101.

l'Exposition Coloniale. »¹ À travers son être et ses conversations, ce voyageur redessine une autre Afrique que celle à laquelle ses hôtes occidentaux veulent le renvoyer. Il s'improvise le cicérone des jeunes demoiselles sur la place de l'Exposition, promet de faire découvrir à Jacqueline l'Afrique sous son vrai visage, à travers un voyage au terme duquel la jeune Française visiterait « le Soudan et son Niger », « Tombouctou et Djenné, vestiges d'une civilisation négro-arabe, antique et élémentaire qu'avait abritée les grands empires noirs comme le Ghanata. »² Au cours de ce voyage, Jacqueline découvrirait également qu'en réalité « Le lion et le sanglier habitent la grande savane qu'affrontent seuls les bons chasseurs »³, qu'au sujet des serpents, « on ne risque pas plus avec les serpents d'Afrique qu'avec les vipères des campagnes de France. »⁴ En définitive, elle apprendrait surtout que « Tous les Noirs d'Afrique ne sont pas des Sénégalais comme l'usage le veut en France. »⁵ Kocoumbo, quant à lui, entreprend de combattre le préjugé qui veut que la langue de l'indigène soit le "petit-nègre" et de conquérir sa dignité. En effet, un jour où il commande une bière dans un café de la ville d'Anonon-les-Bains, la correction de l'expression française de Kocoumbo surprend la serveuse qui s'attendait à une autre forme d'expression prétendument attribuée aux nègres ; ce contre quoi, notre personnage rétorque :

Nous ne parlons ni le petit nègre, ni le grand nègre ! Nous parlons le français comme pourrait le parler tout étranger ; le français n'est pas notre langue maternelle : il n'y a pas plus de petit nègre que de petit anglais ou de petit allemand ! En face de chaque langue, il y a toujours un petit quelque chose quelque part.⁶

En cela, les personnages mis au premier plan de l'intrigue dans les œuvres fondatrices de l'immigration africaine en France s'associent à un ethos qui contrevient aux représentations dégradantes de l'Afrique véhiculées par une imagerie sous-tendue par l'idéologie coloniale. En effet, le fait de mettre en scène un personnage d'écrivain, comme le fait Sembène Ousmane par exemple dans *Le Docker noir*, implique en lui-

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 16.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., pp. 134-135.

même une remise en question de l'éthos pré-discursif en termes d'attentes qui s'associent au personnage de l'Africain dans l'imaginaire collectif. Le docker-écrivain devient ainsi le garant d'une vocalité tendant à déconstruire la stéréotypie des discours qui préexistent à son énonciation.

Le texte africain de voyage, depuis sa phase initiale, s'inscrit dans une pragmatique de l'écriture littéraire, c'est-à-dire d'un acte d'écriture qui vise à produire un effet inédit dans l'univers de discours ou dans le champ littéraire où il émerge. Son énonciation s'attache, de ce point de vue, à la construction d'une posture¹ qui transparait dans toute œuvre de l'immigration, coloniale ou post-coloniale. Pour l'écrivain voyageur africain de la première génération, l'activité littéraire vise ce que Mouralis considère comme « la reconquête de l'initiative politique et culturelle et, plus précisément, l'élaboration d'une littérature originale. »² À l'instar de René Maran qui avait déjà peint la déchéance du colonisateur sans pour autant que ses représentations des cultures africaines soient admiratives, les écrivains africains de la première génération articulent un discours de revalorisation de leurs cultures. Ainsi, Ousmane Socé en appelle à Maran³ et invite l'hôte français à sa lecture tandis que Sembène Ousmane évoque les ascendances nègres d'Alexandre Dumas.⁴ C'est dans ce sillage que la négritude émerge, en tant que discours de révalorisation. Elle s'attache en outre à montrer que l'assimilation de la culture française par le colonisé n'est qu'un leurre, notamment par rapport à la cohabitation des deux cultures.

La question de l'altérité et de la sincérité dans la relation avec l'autre est prégnante dès ces textes produits pendant la période coloniale. Ainsi dans *Le Docker noir*, le personnage mis en scène, dans un passage de la lettre qu'il écrit à son oncle, passage qui peut représenter un sommaire⁵ du roman, rapporte sa condition et les déconvenues qui en ont résulté :

¹ J. Meizoz, *La Fabrication des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, pp. 81-95. Cet auteur définit la posture comme « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques. » (82.)

² B. Mouralis, *Littérature et développement*, op.cit., p. 360.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 67.

⁴ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p. 140.

⁵ Nous empruntons ce terme à Gérard Genette qui l'a proposé dans *Figure III*, op.cit., p. 130 : Pour désigner une séquence narrative consacrée à « la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles ».

J'ai appris une langue qui n'est pas la mienne... À l'école on m'a parlé de la bonté d'une Cité et quand je suis venu dans ce pays, pour vivre, il a fallu que je travaille ; sous le poids de mes chargements, je trébuchais ; tous les soirs, je rentrais rompu, usé de fatigue, des jours, des semaines et des ans durant. La nuit, j'écrivais. Pour faire publier ce livre, je remis tout à une femme, elle me vola, m'humilia ensuite. Avec mon œuvre, elle se donnait un nom. Tous ces faits ne sont que des théories de la provocation oubliée par la loi... Vous avez vu l'acte d'accusation... Pourquoi n'avez-vous pas essayé ce qui a excité ma colère et occasionné ce crime que je me refuse à reconnaître ?... Je suis un Nègre !¹

Le discours que met en place cette énonciation s'associe à la mise en relation d'une difficulté à construire un véritable dialogue ; difficulté accentuée par la différence biologique. La prise de parole des écrivains africains dans ce contexte de la France coloniale tient de ce que Bernard Mouralis considère comme « le travail de l'écrivain africain »² dont le texte construit une scène d'énonciation qui prend en compte toutes les représentations au sujet de l'étrangeté de l'Afrique et des Africains dans l'imaginaire social occidental pour déconstruire cet exotisme réducteur, dégradé ou primaire, ainsi que l'avait remarqué Jean-Marc Moura³. Le contraste entre l'ethos du personnage et le préjugé est ainsi frappant lors du procès de Diaw Falla dans *Le Docker noir* de Sembène Ousmane. En effet, ni le discours de l'homme ordinaire, la concierge qui témoigne pour la partie civile, ni celui de la science que professent les autres témoins de la partie civile que sont le médecin légiste Copet et le professeur André Vélin de la faculté de Médecine à qui a été confiée la charge d'examiner l'état mental de l'accusé, encore moins le discours des arts et des lettres qu'incarne ici Claude Martin, l'éditeur du « *Dernier voyage du négrier Sirius* », ne décrivent l'accusé autrement que comme un être malotru⁴, coléreux⁵, brutal⁶ et dont l'obsession sexuelle innée devant une femme blanche a été

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op.cit. , pp.213-214.

² B. Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984, pp. 358-382.

³ J.M. Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.21-22. Dans cet ouvrage, Moura distingue, dans l'imaginaire occidental, trois types d'Orient, selon la plus ou moins grande maîtrise de chacun d'eux par l'Occident. Ainsi, du plus lointain et du plus mythique au plus connu de l'Occident, cet auteur distingue l'Orient du rêve, l'Orient musulman et l'Orient byzantin.

⁴ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit. , p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

scientifiquement déterminée¹. Il n'est pas jusqu'à la voix de la justice qui n'établisse une éthopée axiologique de l'accusé. L'avocat général par exemple déclare au sujet du crime que l'on reproche au personnage ceci : « Le crime est si affreux, si bestial, qu'il est bien digne de son auteur, qui n'a rien à envier aux fauves de sa jungle natale »². Tous ces termes axiologiques visent d'une part à thématiser la monstruosité du personnage, d'autre part à fixer et à figer celui-ci dans une altérité fondamentale. Si sur le plan des idées le fonds de l'imaginaire français, ainsi que le présentent les textes, associe le personnage de l'Africain à un primitivisme essentiel, le champ littéraire dans lequel émergent ces premiers textes de voyage africains n'est pas moins traversé par ce discours de l'exotisme ou de l'altérité. En effet, dans son ouvrage *Les Contre-littératures*³, Bernard Mouralis souligne cet aspect de la première réception institutionnelle des écritures africaines. Ainsi, le personnage africain et l'ethos qui accompagne sa trajectoire diégétique nous semblent correspondre à une sorte d'exotisme de renvoi. En effet, dans l'élaboration du texte de cette première génération de romanciers africains, l'imagerie réductrice du Nègre plus ou moins socialisée dans l'espace de la métropole, fonctionne comme un présupposé et sous-tend le projet d'écriture. Les œuvres de cette première génération introduisent ainsi le préjugé ou le stéréotype culturel au nombre des stratégies argumentatives inhérentes au discours africain de voyage. Cette veine est toujours d'actualité dans les écritures de l'immigration post-coloniale. Dans ces conditions, l'usage du vocable « noir » ou « nègre » ou encore de leur version contemporaine « black », dans les titres n'est pas anodin, puisque Genette soutient que l'intitulation entre dans le processus de circulation d'une œuvre littéraire⁴.

Par cet aspect thématique, on peut envisager des rapprochements entre ces titres et ceux de certaines œuvres majeures du mouvement de la négritude comme *Hosties noires* ou encore *Chants d'ombre*, recueil dans lequel figure le célèbre poème « Femme nue, femme noire » qui a inspiré le roman subversif de Calixthe Beyala du même titre et sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de notre étude. L'œuvre littéraire de cette première génération, par la scénographie qu'elle construit et par l'ethos déployé par le

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 69.

³ B. Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

⁴ G. Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p.73.

personnage mis en scène, vise ainsi à discréditer le préjugé ou la stéréotypie attachée à la race. C'est dans cette perspective que de nombreux textes de cette première génération méritent d'être analysés dans la filiation du discours de la négritude. Aussi peut-on se demander si les différentes écritures africaines de voyage, qu'elles ressortissent à la négritude ou à la "migrITUDE" ne constituent pas des variantes d'un même genre romanesque, à savoir le roman à thèse, surtout si l'on se réfère à la définition suivante qu'en donnent Ruth Amossy et Elisheva Rosen : « Le récit à thèse élabore sa tactique rhétorique en vue de convaincre ses lecteurs potentiels. Il la met en place au gré de l'image qu'il se fait du destinataire et de ses réactions : il se fonde sur une pratique de l'argumentation. »¹ Ce parti pris est d'ailleurs validé par les constructions narratives à travers la prolifération de dialogues et discours rapportés dans les œuvres et principalement du discours indirect libre ou « monologue narrativisé » qui « représente littéralement la pensée du personnage, aussi fidèlement qu'une citation, le narrateur se faisant le porte-parole du personnage, et parlant au lecteur avec les mots du personnage. »²

II. 3. La question linguistique

Parler de question linguistique dans les œuvres fondatrices de l'immigration africaine en France, revient à envisager la question du rapport de l'écrivain africain avec la langue du colonisateur. Cette préoccupation ressortit à deux niveaux du discours littéraire, dans le style de l'écrivain en termes de constructions rhétoriques ou syntaxiques ainsi que dans les performances des personnages. En effet, l'usage de la langue française, dans l'espace colonial, on le sait, a servi à des fins d'hégémonie culturelle fondée notamment sur une opposition entre langue et dialectes³. Il faudra en somme prendre cette différence au niveau de ses implications culturelles. La langue, soit le français, symbolisant la civilisation tandis que le dialecte du colonisé renvoyant à la barbarie. Dans

¹ R. Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982, p.86.

² R. Rivara, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 188.

³ L. J. Calvet, *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, [1974] 1988.

une telle perspective, l'acte d'écrire dans la langue du colonisateur répond certes au besoin d'atteindre un lectorat métropolitain en même temps qu'il déconstruit, de façon performative, le préjugé sur les difficultés d'assimilation de la culture occidentale par le personnage africain. La langue s'inscrit ainsi à deux niveaux, d'abord sur le registre linguistique des personnages mis en scène, ensuite sur sa valeur de véhicule d'une culture que le romancier tente de questionner.

II. 3. A. Le registre de langue

Au nombre des caractéristiques de la "sous-culture coloniale", Bernard Mouralis cite la propension du colonisateur à douter de la capacité du colonisé à maîtriser les codes grammaticaux de la langue française. Dans une telle perspective, la prise de parole de l'écrivain indigène s'adosse de façon plus ou moins évidente à ce présupposé.

La correction syntaxique dont font preuve les écrivains pionniers de la littérature africaine, du moins jusqu'à Kourouma, se conçoit comme un acte de défi aussi bien dans la mise en scène de personnages lettrés que dans la recherche stylistique de l'écrivain. Dans les œuvres pionnières de l'immigration africaine en France, les personnages mis en scène cultivent une ardente passion pour la culture française et principalement sa littérature. Cet amour des belles lettres se révèle à l'élocution du personnage voyageur. En effet, dans les scènes romanesques de rencontre entre l'autochtone français et le voyageur africain, le degré de considération accordée à ce dernier est à l'aune de la perfection de sa performance en langue française. Dans *Mirages de Paris*, par exemple, les compagnons de route de Fara, les commerçants occidentaux, qui lors de la traversée n'avaient daigné lui adresser la parole, se ravisent et s'improvisent guides du voyageur à son arrivée à Bordeaux, simplement parce qu'ils ont entendu ce dernier exprimer avec correction ses impressions sur la beauté de la ville. De même, lorsque le jeune Sénégalais est invité chez les Bourciez, Jacqueline, comme ses parents, remarquent avec étonnement la perfection avec laquelle Fara s'exprime en français. Madame Bourciez, lors du repas, ne peut réprimer son admiration. Dans une sorte de monologue intérieur, la maîtresse de

maison avoue : « il parle bien [...] dommage qu'il soit nègre »¹ Jacqueline, elle-même, dans le taxi qui les ramenait du Coliseum, le soir de leur premier rendez-vous, ne s'empêche pas de faire remarquer à son soupirant qu'elle-même appelle son « amoureux poète »², que c'est « curieux » que celui-ci parle « très bien le français »³. On évoquera, dans la même perspective, Kocoumbo, le personnage du roman éponyme d'Aké Loba. Celui-ci, de même, se remarque par une grande prédilection pour les lettres françaises. Il raffole principalement des lectures de Victor Hugo ou Corneille et rêve d'exercer le métier d'avocat pour avoir vu, un avocat dicter en même temps deux lettres à deux secrétaires, un jour qu'il était en compagnie de son père. Dans *L'Aventure ambiguë* de même, Samba Diallo, inscrit en licence de philosophie à la Sorbonne, prépare un exposé sur le *Phédon*.⁴ L'éloquence du personnage est par ailleurs mise en évidence dans les différents débats qu'il tient avec son père notamment sur l'existence d'une compatibilité entre l'acte de prier et celui de travailler où sont évoqués la vie et l'œuvre de Pascal et de Nietzsche⁵ ; comme avec ses hôtes parisiens, principalement les Martial,⁶ les parents de Lucienne, camarade d'étude de Samba Diallo, ainsi que les Pierre-Louis.⁷

Cependant, le niveau d'expressivité peut aussi couvrir un mimétisme aliénant et servir des menées sournoises ou déloyales, comme en témoigne Durandeu, dans le roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Celui-ci en effet mobilise ses beaux discours pour abuser ses bienfaiteurs.

Dans ces œuvres pionnières, le personnage mis en scène, qu'il soit étudiant, docker ou simple aventurier, est d'abord et avant tout un personnage instruit. La preuve en est fournie par la profonde connaissance que celui-ci témoigne des belles-lettres et de la langue française. Ainsi, dans *Mirages de Paris*, le niveau de connaissances livresques de Fara et la perfection de son expression orale et écrite ; ce que le narrateur décrit comme « sa large compréhension des humanités »⁸ sont autant de prestations qui lui

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p.91.

² *Ibid*, p.72.

³ *Ibid*, p.46.

⁴ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 121.

⁵ *Ibid.*, pp. 106-114.

⁶ *Ibid.*, pp. 121-129.

⁷ *Ibid.*, pp. 158-170.

⁸ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 40.

valent l'estime des autochtones et principalement de sa belle famille. Toujours dans *Mirages de Paris*, un autre personnage du voisinage de Fara mérite d'être pris au sérieux par rapport à la question de l'instruction. C'est Sidia, cet ami de Fara, sérieux étudiant en philosophie dont la bibliothèque recèle de nombreux ouvrages qui soulignent l'intérêt du personnage pour la culture littéraire et philosophique.

La connaissance linguistique des personnages reflète la correction syntaxique des romanciers qui, dans l'évocation des spécificités africaines recourent à la traduction, avec références en bas de pages. Ainsi, dans *Un Nègre à Paris*, Bernard Dadié insère dans le texte un proverbe de sa culture locale et le traduit en français dans une note infrapaginale.¹ En outre, la recherche stylistique dont procède cette œuvre se révèle dans l'usage d'une syntaxe châtiée avec, à la base, un motif de phrase exploitant les ressources de l'accumulation pour mieux saisir toutes les facettes de l'objet de sa description comme en témoigne cette description de l'embarras des Parisiennes se sentant dévisagées :

Dès que le regard se fixe sur elles, aussitôt elles tirent sur leur robe, serrent leur sac, passent la main sur les cheveux, baissent les paupières, détournent la tête et vous regardent ensuite du coin de l'œil, comme pour dire : « mais d'où sort cet impoli. »²

En ce qui concerne le protagoniste de *Mirages de Paris*, celui-ci en effet, s'est attaché à la langue française dès ses années d'école. C'est dès ces années d'enfance, à l'école française, cette « maison où une femme aux oreilles rouges faisait répéter à de petits noirs, des mots absolument vides de sens »³ où l'amène son père un matin que Fara fait ses premières armes en langue française. Il se révèle excellent en écriture, puisque contrairement à ses camarades de classe dont l'étourderie le surprend, Fara parvient à découvrir que « O était un cerceau et A un cerceau flanqué du crochet de fer à l'aide de quoi on le conduisait »⁴, stratagème efficace, puisqu'en récompense à sa lucidité, « La dame aux oreilles rouges donna à Fara deux mandarines et une tape amicale sur la

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 157.

² *Ibid.*, p. 51.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op.cit., p.12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

joue. »¹ Cette connaissance du français ne se présente pourtant pas comme une acculturation du personnage.

II. 3. B. Langue et stratégies de distanciation culturelle

Si la critique reconnaît et loue la beauté de la langue ou la correction de la syntaxe dans les œuvres pionnières, il n'en demeure pas moins que l'écrivain africain de la première génération inscrit son écriture comme un contre-discours. L'acte de subversion, dans une telle perspective, s'attache à des stratégies de discours visant à questionner la prétention à l'universalité de la langue et de la culture du colonisateur. Qu'il s'agisse d'en montrer la compatibilité avec de nombreux aspects de la culture africaine ou d'en relever les ambiguïtés, les premières œuvres africaines de voyage relativisent le binarisme du discours colonial. Ainsi, le narrateur d'*Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié, saisit par exemple la polysémie des mots français pouvant donner lieu à des malentendus.

Tanhoé Bertin s'attache par ailleurs à ressasser des expressions et tournures idiomatiques attestées pour en révéler la contradiction ou à ironiser sur certaines habitudes langagières du Parisien. Il en est par exemple des expressions comme « mettre la main au feu »², « tuer le temps » et « être franche du colier. » En effet, les occurrences d'expressions idiomatiques françaises sont très nombreuses dans cette œuvre de Dadié au point qu'on en trouve quasiment au détour de chaque page. Le narrateur avoue ne pas comprendre la pertinence de certaines alors qu'il souligne la contradiction dont procèdent les autres. Ainsi, décrivant la duplicité des politiques parisiens, Tanoé Bertin écrit :

Il y a des gens qui sont pour le gouvernement ce que sont les pique-bœufs chez nous, ils ne l'abandonnent jamais, et toujours lui survivent, ils le piquent, le piquent jusqu'à ce qu'il meure. On les appelle les « politiques » ; des hommes si habiles qu'avec eux, on ne sait jamais sur quel pied danser. Et si ronds, si souples, qu'ils glissent toujours sans s'accrocher à aucune aspérité. Ils vous renversent un gouvernement en deux minutes et le rétablissent en « cinq sec ». Je ne sais pas très

¹ *Idem.*

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, *op. cit.*, p. 91.

bien que ce veut dire cette dernière expression, elle sonne bien et je l'emploie, tant cela fait parisien. En « cinq sec ».¹

Dans le même sillage, la consommation prononcée de sel amène le narrateur d'*Un Nègre à Paris*, à camper un Parisien, dont la caractéristique, en matière de gastronomie, comme dans la conversation, paraît le manque de modération, ou, ce qui revient quasiment au même, la propension à l'excès, puisqu'étant « le sel de la terre », le Parisien, consomme beaucoup de sel et « apporte son grain de sel » à la conversation, « sans même laisser à l'autre le temps de placer un mot. »² En définitive, par la juxtaposition de termes constitutifs des expressions françaises, Dadié, dans *Un Nègre à Paris*, pose la langue du colonisateur comme source de contradictions inhérentes à la culture de ce dernier :

Hum ! Le Parisien a une langue qu'il faut toujours décortiquer afin de ne pas passer à côté de l'idée. Glissez-vous à côté de l'idée, il ne vous dira rien, mais vous aura jugé, pesé. Le Christ aurait dit « Heureux les pauvres en esprit ». Pas à Paris. Oh non. Ils s'en iraient d'eux-mêmes tant il faut ici être riche en esprit, avoir ici de l'esprit à revendre, de la réponse à tout pour ne pas perdre la face. Et ne jamais se fâcher sous le mot le plus cruel. Une constante joute où domine l'esprit. Voilà la conversation à Paris.³

Ce qu'il faut ici remarquer, par rapport aux habitudes langagières du Parisien, c'est non seulement sa désobéissance au principe christique, mais surtout son renoncement à la simplicité en matière de conversation ; celle-ci, plutôt que d'être un échange, devient une joute où l'important n'est pas tant de communiquer que de paraître. La littérature africaine de cette période celle principalement portée à la relation d'un voyage du personnage africain en France, en plus d'un grand intérêt sur la langue française, s'attache aussi à la question des genres littéraires pouvant représenter au mieux la situation d'entre-deux des protagonistes.

¹ *Ibid.*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 65.

II. 4. Des constructions génériques fondatrices : écritures de soi et fictions d'apprentissage

L'intérêt des constructions génériques, dans les œuvres fondatrices de la littérature africaine de l'immigration s'attache à la question de l'incorporation.¹ En matière de généricité, Jean-Marie Schaeffer² associe la question du statut générique à celle de la définition-même de la littérature. Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, il soutient que la question de la généricité devrait prendre en compte la complexité sémiotique de l'œuvre littéraire. La revue théorique par laquelle s'ouvre l'ouvrage de Schaeffer et qui amène cet auteur à réviser l'appréhension de la question des genres littéraires, entre autres de Platon à Brunetière, aboutit à une constatation désabusée de la manière dont s'est posée la question du rapport entre les textes et les genres à travers les époques. Plutôt que de concevoir la généricité comme liée à des phénomènes textuels de même niveau et de même ordre, Jean-Marie Schaeffer propose de partir des noms de genres afin de voir « quels phénomènes leur utilisation recouvre »³. C'est donc en terme de contenu et de référent que se pose la question des genres dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* La notion de genre littéraire s'attache, de ce point de vue, à une interrogation plus large ; celle du processus de communication que sous-entend toute pratique littéraire. C'est en somme ce que dit Schaeffer dans l'extrait suivant de son ouvrage :

Toute théorie générique présuppose en fait une théorie de l'identité de l'œuvre littéraire et plus largement de l'acte verbal. Or, une œuvre littéraire comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende. Ou, pour le dire autrement : une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une

¹ Nous empruntons cette notion à Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation » dans R. Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 75-100. Cet auteur conçoit la notion d'incorporation en relation avec le retour du co-énonciateur par rapport à l'ensemble des traits de caractère mobilisés par l'énonciateur. Maingueneau la définit comme « la manière dont le co-énonciateur se rapporte à l'ethos d'un discours. »

² J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Le Seuil, 1989.

³ *Ibid.*, p.76.

chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques.¹

Poser la question des actes de langage présuppose, en effet, la prise en compte des acteurs de la communication, des enjeux de leur échange d'informations, des intentions associées à cet échange ainsi que du contexte spatial et temporel dans lequel se situe cet échange. Cette vision rejoint la conception de la généricité que développe Dominique Maingueneau lorsqu'il considère le genre comme participatif de l'acte de communication littéraire². Ainsi, dans les écritures africaines de voyage de la première génération, un type de construction générique prédomine, celui notamment qui associe la relation de voyage à un récit de vie, dans le sillage de ce que la terminologie actuelle désigne comme des écritures de soi. Le texte, dans sa construction interne se nourrit d'une mixité générique qui emprunte à l'aventure sous la forme picaresque ou sous celle de *Bildungsroman*, à l'épistolaire, à l'anecdotique et à l'autobiographie. Les rites d'énonciation et les constructions génériques que les œuvres ont élaborés conduisent à cette constatation. Deux grandes tendances cependant subsument cette multiplicité de constructions.

II. 4. A. Du roman d'aventures en métropole

Jean-Yves Tadié définit le roman d'aventures en ces termes :

Un roman d'aventure n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles. L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas. Quelque chose arrive à quelqu'un : telle est la nature de l'événement ; raconté, il devient un roman, mais de sorte que quelqu'un dépende de quelque chose, et non l'inverse, qui mène au

¹ *Ibid.*, pp.79-80.

² D. Maingueneau, *Le Discours littéraire, op.cit.*, pp.130-132.

roman psychologique. La structure du roman d'aventures reprend celle du roman de son temps.¹

Ce souci d'associer le voyage à l'aventure, au hasard, se ressent des premiers romans de l'immigration africaine en France ; ceux notamment d'Ousmane Socé, de Sembène Ousmane ou de Bernard Dadié pour peu que l'on s'attache au personnage mis en scène ainsi qu'aux motivations qui président à son voyage. *Le Docker noir* par exemple, nous l'avons noté, rapporte les tribulations d'un jeune Sénégalais qui combine son dilettantisme littéraire avec le métier de docker qu'il exerce à Marseille. Cet apprenti écrivain est notamment confronté à un procès d'intention à la suite d'un meurtre qu'il a accidentellement commis. *Un Nègre à Paris*, quant à lui s'attache à la relation d'un voyage que Tanoé Bertin effectue de façon inespérée. Cependant, très vite, le ton cède à l'ironie sur le mode de vie des Parisiens et amorce une réflexion philosophique. Dans *Mirages de Paris* en revanche, c'est à un récit d'aventures que la narration prédispose le lecteur. En effet, des dix-sept chapitres qui composent le roman de Socé, seul le premier est consacré à l'enfance du personnage dans son Afrique natale, soit une vingtaine d'années de l'enfance et de l'adolescence du personnage abrégées en moins d'une dizaine de pages. La narration, pour ainsi dire, privilégie le voyage du personnage principal et surtout son séjour en France. C'est ainsi que par un effet d'accélération de la « vitesse du récit »², dès le deuxième chapitre, le voyage *a priori* enchanteur de Fara se pose comme principal sujet. Le deuxième chapitre du roman s'ouvre par ces mots : « Aujourd'hui Fara réaliserait son rêve ; il s'embarquerait, pour la France, dans un de ces steamers qui avaient des exhalaisons de mers lointaines et qui réveilleraient des mirages de pays inconcevables de beauté. »³ Dès cet instant, le récit s'associe à l'évocation des expériences qui jalonnent le parcours du voyageur.

Cette veine de l'aventure est également celle qui sous-tend la narration du roman *Le Docker noir*. C'est d'ailleurs à travers le psycho-récit inscrit à l'ouverture du roman et

¹ J. Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, pp.5-6.

² G. Genette, *Figure III*, Paris, Le Seuil, 1972, « La vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. », p.123.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op.cit. p.16.

qui rapporte l'affliction dans laquelle est plongée la mère du personnage principal qu'une allusion expéditive est faite sur la dimension aventureuse du voyage de Diaw :

Près de la cinquantaine, le visage calme, bien qu'un drame incompréhensible se jouât en elle, elle accompagnait de ses yeux décolorés « la fumée des eaux qui allait au pays des toubabs. Tout son désir était de rejoindre son fils emprisonné à cet endroit. Elle était mère de cinq enfants ; l'aînée vivait au Cayor avec son mari ; le cadet l'avait un jour quittée pour l'Europe ; elle vivait avec le reste de sa famille à Yoff, où elle avait vu tant de bateaux passer, qu'à la longue, ils ne l'intéressaient plus.¹

Ce départ, narré dans un récit enchâssé ne semble pas inspiré par un projet mûrement conçu. Cette mention du départ du personnage rattache la scène générique du *Docker noir* à celle du roman d'aventures. Il en est de même pour le personnage mis en scène par Bernard Dadié dans *Un Nègre à Paris* dont le voyage en France peut se lire comme un fait du hasard. En effet, c'est un ami blanc qui, s'étonnant que Tanhoé Bertin n'ait jamais été en France, lui remet un billet d'avion aller-retour pour Paris². Bernard Dadié, en revanche pose, dans son texte *Un Nègre à Paris* (1959), une autre généricité qui modalise le discours littéraire et l'articule sur l'ethnologie ou tout simplement sur l'étude des mœurs. *Un Nègre à Paris* se construit sur le registre de la lettre. Le roman est en effet une longue lettre teintée d'un ton de journal intime et de carnet de voyage, étant donné « la constance du tempérament et du moi du narrateur »³ pendant le temps qu'a duré son séjour. Tanhoe Bertin, le narrateur autodiégétique qui prend en charge le discours, entreprend la relation de son séjour d'un peu plus de deux semaines à Paris. Dès les premières pages, le narrateur se donne la mission de scruter la réalité de Paris :

J'aurais bien voulu, si cela était faisable, emporter avec moi, tes yeux pour qu'ils voient ce que je vais voir, car je vais là-bas ouvrir tout grands les miens... je les ouvrirai si grands que les Parisiens en auront peur. Je vais les effrayer. Je tiens à les effrayer par ces yeux grands ouverts, cherchant à tout capter et j'ouvrirai aussi mes pores et tout mon être [...] J'irai à l'aventure, et je regarderai [...] je regarderai pour

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p.12.

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., pp.10-11.

³ B. Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p.11.

moi, pour toi, pour tous les nôtres. Je vais voir le Paris vivant, celui des hommes, le Paris qui parle, chante, danse, gronde, s'amuse et pense.¹

C'est ainsi par une sorte de mission d'observation que le narrateur d'*Un Nègre à Paris* inscrit son aventure parisienne. Le roman entérine, de ce point de vue, une tradition de l'écriture littéraire qui remonte aux *Lettres persanes* de Montesquieu.² Il s'inscrit ainsi dans ce que l'on peut ranger dans la catégorie de la « lettre morale, curieuse et exotique »³, ce dernier terme étant bien sûr à envisager à l'envers ; soit celui du personnage non-occidental qui observe les mœurs des Occidentaux. Cependant, bien que son énonciation se rattache à cette tradition épistolaire, le roman de Dadié, se dote d'une scénographie qui rejoint de loin la préoccupation des écritures africaines de voyage qui lui sont contemporaines. En effet, dans l'étude qu'il consacre à ce roman de Dadié, Jacques Chevrier montre d'une part le rapport entre l'espace-temps du voyage du narrateur d'*Un Nègre à Paris* et son articulation dans l'existence tout autant littéraire que politique de Dadié⁴ :

Partant d'un usage encore très répandu à l'époque de la publication de ce livre, où la curiosité du voyageur européen à l'égard des civilisations non-occidentales s'énonçait volontiers en termes condescendants et distancés, Bernard Dadié renverse en effet la vapeur et feint de regarder les Parisiens comme une peuplade exotique aux mœurs et coutumes déroutantes.⁵

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., pp.8-10.

² J. Dérive, « "Un Nègre à Paris" : contexte littéraire et idéologique », op. cit., pp. 190-194.

³ M.C. Graci, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, pp.112-116. L'auteur envisage cette catégorie épistolaire comme celle qui, sous couvert d'amusement, porte sur la découverte des pensées et des mœurs différentes et invite le lecteur à tenir compte de la relativité des choses.

⁴ J. Chevrier, « Lecture d'*Un Nègre à Paris* : où il est prouvé qu'on peut être Parisien et raisonner comme un Agni... » dans *Le Lecteur d'Afriques*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 171-182.

⁵ *Ibid*, p.173. Selon Jacques Chevrier, l'écriture d'*Un Nègre à Paris* se singularise à deux niveaux. D'une part, Bernard Dadié ne se contente pas d'inscrire son texte dans la filiation générique ci-dessus mise en évidence. Sur le plan de la construction de l'intrigue par exemple, Dadié écarte la structure romanesque dans ses péripéties rocambolesques pour ne retenir que la relation, sous forme de compte rendu d'une découverte à tâtons. D'autre part, en adoptant ce genre d'écriture, Bernard Dadié, échappe, selon Chevrier, au genre de l'autobiographie, très prisé dans les écritures africaines de voyages de cette époque au nombre desquels le critique cite, entre autres : *L'Aventure ambiguë*, *Kokoumbo*, *l'étudiant noir* et *Chemin d'Europe*. En outre, sur le plan du vécu de Bernard Dadié, l'article de Jacques Chevrier démontre que la situation que scénarise le texte d'*Un Nègre à Paris* reflète la situation de Bernard Dadié lui-même, qui en tant qu'écrivain de renom et fondateur de la troupe théâtrale de la Côte d'Ivoire, arrive à Paris pour la première fois en 1956, âgé de quarante ans. Il reçut son billet d'avion des mains du Haut-Commissaire de la République française en AOF, Bernard Cornut-Gentille, de sorte que l'écrivain ivoirien prépare l'arrivée de

Ce contexte social qui coïncide avec la scène d'énonciation que construit le roman de Dadié articule le roman sur son référent historique et inscrit le texte dans la filiation des écritures de soi mis en place dès 1953, dans les romans comme *L'Enfant noir* de Camara Laye ou *Climbié* de Bernard Dadié.¹ Aussi n'est-il pas étonnant que le roman se reconnaisse des « lieux de sincérités », qu'au fil de ses déambulations parisiennes, Tanhoé Bertin, le narrateur épistolier se dédouble et exprime toutes les interrogations que l'on peut attribuer à Dadié en tant qu'écrivain et homme de culture africain qui observe avec lucidité les points de rencontre et de rupture entre le Parisien et l'Africain. Ainsi, dans *Un Nègre à Paris*, comme dans les textes que nous avons précédemment évoqués, les mêmes lieux communs du voyageur ou ce que Christiane Albert considère comme des *topoi* du personnage de l'immigré, frappent le personnage mis en scène par Bernard Dadié et principalement la solitude et l'anonymat dans lesquels Tanhoé Bertin est rivé dans l'espace parisien. La solitude ou du moins le sentiment d'être ignoré revient comme un leitmotiv dans les énoncés que profère Tanhoé Bertin. Aussi se sent-il seul dans l'avion². Quelquefois, la solitude ressemble à une indifférence de l'hôte, à sa volonté de refuser le dialogue avec le voyageur, ainsi, dans un restaurant, Tanhoé Bertin, qui aspire pourtant à parler de sa culture à une voisine, est frappé par la sourde oreille que celle-ci lui oppose. Aussi en conclut-il : « Ce qu'il faut admirer chez ce peuple, c'est le souci de ne déranger personne, de donner à chacun sa place. Aussi suis-je seul à ma table »³. Cette mise à l'index du personnage de couleur permet au narrateur d'*Un Nègre à Paris* d'ironiser sur certains préjugés qui prennent appui sur la race. Sur la question de la cosmologie, par exemple : Tanhoé Bertin oppose les deux thèses antagonistes de l'origine de l'humanité ; la thèse chrétienne inspirée de la Genèse et la thèse évolutionniste. Il en ressort une ambiguïté que le narrateur présente en ces termes :

sa troupe théâtrale à Paris, peu avant la première rencontre des écrivains et artistes noirs tenu à la Sorbonne en automne 1956 et à laquelle l'écrivain d'*Un Nègre à Paris* prendra part.

¹ Bien que le roman autobiographique de Bernard Dadié, *Climbié*, paraisse en 1956, son écriture remonte cependant en 1953, comme en témoigne la clôture de l'intrigue avec notamment la datation de la lettre que Climbié reçoit de M. Targe et qui signe « Abidjan, le 18 avril 1953 ». Voir également à ce sujet, J. Riesz, « Bernard Binlin Dadié. Écriture autobiographique, documentaire et historique » dans *Astres et Désastres*, *op. cit.*, pp. 233-250.

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, *op.cit.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p.76.

Pour battre en brèche cette affirmation de l'Église, les adversaires disent que l'évolution partant du singe aboutirait à l'ange. Les anges seraient des êtres intermédiaires entre Dieu et l'homme pourvus de grandes ailes et habillés de robes blanches [...] Comme nous, les anges sont divisés ; il y a les bons et les mauvais. Les bons sont blancs et les mauvais, noirs comme nous. On les appelle les démons. Et je me demande si le Parisien est un ange, et moi un démon. Je pense à une classification un peu sommaire qui ne cesse d'influencer les jugements des hommes. J'effraie, je sais. D'aucuns, en me voyant, se demandent s'ils ne viennent pas de rencontrer le diable en personne. On n'a pas idée d'être si Noir [c'est le narrateur qui souligne] tout de même ! J'en conviens. C'est vraiment manquer de goût. Mais des couleurs et des goûts en discute-t-on ?¹

Cependant, l'aventure n'est pas qu'une occasion d'expérimenter son altérité. Tanhoé Bertin, se laisse de même fasciner par l'espace parisien qu'il décrit et principalement par le métro qu'il évoque comme la preuve de la suprématie technique du Parisien². En définitive, la démarche du narrateur d'*Un Nègre à Paris* se détache d'un simple témoignage plus ou moins ironisé sur l'altérité qui le frappe en milieu parisien pour poser un problème d'ouverture interculturelle, puisqu'un dialogisme s'installe entre un « je » énonçant, un « tu » censé être un lecteur africain resté sur le continent et un « il », le Parisien. Le narrateur, porte-voix de l'écrivain, devient ainsi un passeur.³ Ce personnage qui est en prise directe avec l'espace parisien localise, au fil de son discours, des traits axiologiques qui portent essentiellement sur le signifié de Paris ou du Parisien, ici objet de description, d'évaluation, donc de cristallisation axiologique. En réalité, se trouvant dans la *deixis* qu'implique sa présence à Paris, dans *le moi-ici-maintenant* de l'énonciation, Tanhoé Bertin n'envisage pas seulement de garantir son lecteur africain de la sincérité de son discours, puisqu'il se charge d'être l'émissaire d'une collectivité à laquelle il devra rendre compte : « j'irai à l'aventure, et je regarderai...je regarderai pour moi, pour toi, pour tous les nôtres. Je vais voir le Paris vivant, celui des hommes, le Paris

¹ *Ibid.*, pp. 64-65.

² *Ibid.*, pp. 83-84.

³ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, pp. 70-71. soutient en effet que : « Lorsqu'un sujet d'énonciation se trouve confronté au problème de verbalisation d'un objet référentiel, réel ou imaginaire, et que pour ce faire il doit sélectionner certaines unités dans le stock lexical et syntaxique que lui propose le code, il a en gros le choix entre deux types de formulation : le discours objectif qui s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur individuel ; le discours subjectif dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement ou se pose implicitement comme la source évaluative de l'assertion. »

qui parle, chante, danse, gronde, s’amuse et pense. »¹ Son discours vise aussi à unir le Nègre et le Parisien dans une commune humanité. L’acte d’énonciation de Tanhoé Bertin dans *Un Nègre à Paris* vise à ouvrir sur un dialogue entre les cultures. De ce point de vue, *Un Nègre à Paris*, malgré la différence de ton et du cadre générique, s’inscrit dans la même perspective que les textes de Socé, de Sembène Ousmane ou d’Oyono. Dans toutes ces œuvres qui inaugurent le roman africain de voyage se dessine un même discours, celui d’instaurer, en lieu et place du discours d’assimilation, un dialogue interculturel plus franc ; franchise que Nicole Vincileonie rattache à l’onomastique de l’écrivain ivoirien.² En définitive, le roman de Bernard Dadié entérine le discours des romans *Mirages de Paris* et *Le Docker noir*. Si ces trois auteurs s’intéressent à des récits d’aventures, d’autres romanciers de cette première génération posent le problème de l’école et de l’apprentissage.

II. 4. B. Du Bildungsroman africain

Si les œuvres de Socé, de Sembène et de Dadié se focalisent sur l’aventure du personnage et les péripéties inhérentes à sa découverte de l’espace et des êtres de la métropole, d’autres romans insistent en revanche sur l’apprentissage en mettant en scène des personnages d’adolescents africains voyageant dans la perspective d’une formation intellectuelle. La dimension d’apprentissage est en effet au cœur des œuvres comme *Dramouss*, *L’Aventure ambiguë* ou *Kocoumbo, l’étudiant noir*. Dans ce dernier roman par exemple, Aké Loba met en scène Kocoumbo et de nombreux autres jeunes camarades dont quatre principalement vont accompagner le personnage principal jusqu’au terme de

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op.cit., pp.9-10.

² N. Vincileonie, *Comprendre l’œuvre de Bernard Dadié*, Paris, Saint-Paul, 1986, p. 149. À travers une étude anthroponymique et toponymique se rapportant à Dadié, cette auteure démontre que dans ce roman d’une part, « Bertin » est un mot-valise qui associe les deux prénoms de l’écrivain ivoirien « Bernard » et « Binlin » tandis que « Tanhoé », outre son assonance avec « Dadié » évoque une divinité guerrière du panthéon agni-nzima. La critique en infère ainsi une identité entre le personnage narrateur et l’auteur : « Aussi le choix d’un tel pseudonyme est-il, lui aussi, révélateur : il porte en lui plusieurs significations. Tanhoé se pose et s’oppose à ceux avec lesquels on pourrait le confondre ; orgueilleux de sa singularité, de sa différence, le « rusé, insolent, orgueilleux et vaniteux » Tanhoé protège jalousement un héritage qui ne lui était pourtant pas destiné. Il est le résistant, et l’on sait combien cette qualité importe à Dadié. »

ses études en France, mais en empruntant des itinéraires différents de celui de Kocoumbo. Entre autres compagnons, citons Joseph Mou, ce jeune séminariste que les affres de la vie occidentale déroutent de la vocation religieuse, Nadan, l'étudiant en médecine qui délaisse ses études pour verser dans le stupre ou Durandeu, le bonimenteur qui s'abrite derrière son apparence vestimentaire et sa supériorité naturelle pour cacher ses déboires scolaires. La dimension de l'apprentissage naît d'une part de l'importance que la thématique de l'école prend dans ces œuvres ainsi que des désillusions qui accompagnent le passage du personnage de la naïveté enfantine à l'âge adulte. La désappropriation des rêves au profit d'un affermissement des convictions est le point que partagent de nombreuses œuvres depuis l'autobiographie de Camara Laye.

En littérature africaine francophone, le roman de Camara Laye *L'Enfant noir* (1953), malgré la polémique que sa parution a soulevée, inaugure le genre de roman de formation.¹ Ce texte met en scène un jeune Africain jouissant d'une vie rustique dans le cercle d'une famille guinéenne en phase avec les traditions africaines et se referme par le départ du jeune Laye, déjà adolescent, vers l'Europe où il entend poursuivre ses études : « Puis l'hélice se mit à tourner, au loin mes oncles agitèrent la main une dernière fois, et

¹ Le roman de formation en tant que catégorie générique s'associe à l'évolution du genre romanesque depuis le XVII^e siècle. Dans son ouvrage, *Le roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Armand Colin, 1998, Florence Bancaud-Maënen fait remonter les origines de cette catégorie au *Télémaque* de Fénelon (1699) et situe l'épanouissement du roman de formation au crépuscule du siècle des Lumières avec notamment le *Wilhelm Meister* (1796) de Goethe. Entre autres caractéristiques spécifiques du roman de formation, cette auteure souligne la prépondérance accordée, dans la mise en intrigue, au processus de maturation d'un personnage de l'enfance à l'âge d'homme ; personnage en qui couve un idéal noble et dont le roman vise à mettre en scène la confrontation avec l'expérience sociale, ponctuée de crises et de désillusions, des phases d'abattement et d'élans enthousiastes à des fins de modification harmonieuse de la personnalité du héros. Aussi Florence Bancaud-Maënen écrit-elle : « Tout d'abord, ce roman est conçu comme une biographie structurée par les différentes étapes du développement d'un héros, de la jeunesse à la maturité : le récit s'ouvre par l'entrée du protagoniste dans le monde, puis il évoque les événements marquants de son apprentissage de la vie, ponctués d'erreurs, de désillusions et de révélations, et s'achève au moment où, devenu adulte et parvenu à la connaissance de lui-même et de sa place dans le monde, il peut vivre en adulte dans une société d'adulte. » (p.35) De ce point de vue les phases constitutives de l'intrigue d'un roman de formation s'échelonnent d'une sorte de naïveté initiale à une lucidité finale, heureuse ou malheureuse, entre lesquelles se situeraient les transformations consécutives au voyage, aux rencontres, aux crises qui en découlent, les remises en question, la confrontation avec la vérité des choses. Le roman de formation accorde ainsi une importance de premier plan à la vie intérieure du personnage. Il se reconnaît une proximité de structure avec le roman d'aventures dans la mesure où les deux genres se présentent sous la forme d'un récit linéaire essentiellement focalisé sur un individu unique. Toutefois, contrairement à celui-ci qui met en scène un personnage généralement de basse condition, le roman de formation quant à lui met en scène un personnage empreint d'une noblesse de lignée et d'un conformisme de classe. En outre, le roman d'aventures est généralement marqué par un ton mélancolique et dominé par l'amertume du héros alors que le roman de formation vise l'harmonisation du héros avec la société.

la terre de Guinée commença à fuir, à fuir [...] Plus tard, je sentis une épaisseur sous ma main : le plan de métro gonflait ma poche »¹. Toutefois, *L'Enfant noir* de Camara Laye initie un parcours qui devra attendre le dernier roman de l'écrivain guinéen Dramouss, paru une décennie plus tard pour que le moment de l'apprentissage, la confrontation du jeune Africain avec la vie occidentale et son retour en Afrique, ait un aboutissement. De ce point de vue, on peut affirmer que Laye a initié un genre qui a connu son épanouissement avec les romans d'Aké Loba² et de Cheikh Hamidou Kane³, mettant en scène eux aussi des étudiants africains en séjour de formation intellectuelle en France.

Kocoumbo, l'étudiant noir d'Aké Loba raconte le parcours de Kocoumbo, jeune Africain d'une vingtaine d'années. Originaire du petit village de Kouamo où son père règne en patriarche vénéré, Kocoumbo a une enfance entièrement dévouée aux travaux champêtres et aux activités artistiques du village. Ses prouesses artistiques font d'ailleurs de lui le meilleur danseur de sa contrée lors des soirées organisées au clair de lune à la place du village. Il envisage par ailleurs d'épouser Alouma, la meilleure danseuse de son village malgré les caprices que celle-ci ne cesse d'opposer aux sollicitations plus ou moins explicites de Kocoumbo à son égard. C'est sur ces entrefaites que Kocoumbo, apprend que son père, le vieil Oudjo, décide de l'envoyer étudier en France. Il bénéficie d'une recommandation de Monsieur Gabe, un Français des colonies, ami du vieil Oudjo. Monsieur Gabe sollicite un hébergement à Paris, chez les Brigaud où le jeune voyageur séjourne avant d'aller en Province pour continuer sa scolarité au lycée d'Annon-les Bains. Commence ainsi un long cheminement pour le jeune écolier africain. La mise à niveau s'avère difficile pour Kocoumbo qui par ailleurs est inscrit en quatrième malgré son âge avancé par rapport à ses camarades de classe. Il a vingt et un ans.⁴ À force d'acharnement le jeune Africain réussit à combler ses lacunes. Il devient un élève exemplaire dont le mérite et la conduite intéressent toute la petite ville qui finit par l'adopter. La direction du lycée, étant donné l'âge avancé de Kocoumbo, lui accorde quelques faveurs comme celle de ne pas partager le dortoir avec les plus jeunes ou d'être dispensé du cours de gymnastique. Mais un nouveau surveillant général arrive au lycée.

¹ C. Laye, *L'enfant noir*, op. cit., pp. 255-256.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit.

³ C. Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, op. cit.

⁴ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 99.

L'intransigeance de ce dernier lui vaut un pseudonyme « dérèglement », ainsi qu'une caricature de son image sur les murs du lycée. Le nouveau surveillant soupçonne l'étudiant noir et le prend en grippe jusqu'au jour où il lui déclare ouvertement qu'à son âge, Kocoumbo serait à la Sorbonne ou « chez les cannibales. » Blessé dans son amour-propre, le jeune Africain quitte la province et se rend à Paris. Il y retrouve ses compagnons de voyage et, comme ces derniers, connaît la solitude, la faim, les travaux subalternes dans les usines. Il frôle en outre les milieux interlopes de la prostitution. Il est pourtant aidé par Monsieur Gabe, venu d'Afrique. Celui-ci aide Kocoumbo à trouver un emploi lui permettant de poursuivre ses études à la Sorbonne jusqu'à l'obtention d'une licence en droit et d'un diplôme de l'école des langues orientales. Kocoumbo est alors affecté en Afrique pour y occuper la fonction de juge de paix.

Quant à *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, ce roman retrace le parcours atypique de Samba Diallo. Comme Kocoumbo, Samba Diallo est un étudiant africain venu à Paris pour poursuivre des études de philosophie à la Sorbonne. À la différence toutefois de Kocoumbo qui acquiert son diplôme avant de se préparer à retourner en Afrique, Samba Diallo, quant à lui, interrompt ses études à la Sorbonne pour retourner en Afrique. Ce retour est malheureusement suivi de l'assassinat du protagoniste par le fou du village qui lui reproche son incapacité à prier. *Dramouss* de Camara Laye également raconte le séjour parisien de Fatoman et son retour dans une Afrique en proie à une émancipation politique sur fond de guerres fratricides. Ce texte, par sa scène d'énonciation constitue une charnière entre les écritures de voyage et celles du bilan des indépendances dont Kourouma et Ouologuem seront les principaux chefs de file.

Ces trois romans inscrivent la question de l'école occidentale dans la littérature africaine. Par ailleurs, les traits de construction du héros romanesque dans ces textes font de ces œuvres des romans de formation dans la mesure où les personnages mis en scène sont d'abord et avant tout des êtres issus d'un milieu noble et en lesquels reposent une lourde responsabilité, celle de construire la société africaine future. Ainsi, le héros du roman d'Aké Loba par exemple est le fils d'un notable africain. C'est en outre un personnage en qui se fondent tous les espoirs de sa communauté à commencer par ceux de son père qui considère Kocoumbo comme une réincarnation de ses ancêtres et qui ne tarit pas d'éloges pour ce fils prodigieux : « Mon fils Kocoumbo est un de mes ancêtres

revenu sur la terre. C'est ma fierté, c'est mon orgueil, c'est mon âme et c'est mon sang»¹. C'est aussi un fils très impliqué dans la lecture des grands écrivains français comme Corneille et surtout Victor Hugo dont il explique les écrits à son père, admiratif des connaissances que le fils a des cultures de l'homme blanc. C'est donc à juste titre que Kocoumbo, à son arrivée en France envisage naïvement, en matière d'apprentissage, de faire d'une pierre deux coups : devenir avocat pour répondre à une inclination personnelle, mais aussi apprendre à fabriquer les avions comme le souhaite son père². Il lui faut donc acquérir beaucoup de connaissances pour sortir l'Afrique de son retard. C'est en songeant à cette mission que Kocoumbo tient ce langage à un de ses compatriotes qui s'est laissé aller à la délinquance :

Nous sommes venus, dit Kocoumbo avec exaltation, pour apprendre et pour enseigner ensuite, donner ce qu'on nous a donné, partager avec les autres ce qu'on nous a donné, partager avec les autres ce qu'on a partagé avec nous. Si nous ne le faisons pas, nous serons coupables, criminels : des traîtres [...] L'analphabétisme est le premier problème africain.³

Il en ressort une ascension du personnage dont le point culminant correspond à la fin du récit. En effet, l'effort de Kocoumbo est payé de retour. L'étudiant noir ayant acquis les connaissances nécessaires s'apprête à retourner en Afrique pour servir son continent. L'ascension de ce personnage, peut, du point de vue des régimes imaginaires, s'apparenter à un basculement de l'imaginaire de la profondeur au sommet, dans la mesure où le schème souterrain qui s'apparente au vécu du personnage tout au long de l'intrigue, cède le pas à un relèvement de posture. La fin même du texte souligne la démarcation entre le personnage principal et ses compagnons de lutte. En effet, la dernière scène du texte présente les amis de Kocoumbo qui l'attendent sur les marches du palais de justice pour savoir s'il est impliqué, de quelque manière que ce soit, dans les événements ayant entraîné Nadan, un de leurs amis, en prison. Cette rencontre se présente comme un complot dans la mesure où le vrai motif de l'arrestation de leur camarade est bien connu. Mais, pendant que les quatre camarades (Durandau, Douk, Mou et

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit. p. 24.

² *Ibid.*, pp. 57-58.

³ *Ibid.*, pp. 211-212.

Kocoumbo) discutent, Douk prétexte le froid et convie ses copains à aller discuter dans le café. Peu après, Kocoumbo abandonne ses amis dans le café et disparaît dans la foule après avoir asséné une gifle à Durandau.¹ C'est en cela que le roman d'Aké Loba coïncide avec la logique du *Bildungsroman*. Cette ferveur de réussir et de servir à la communauté qui caractérise le personnage mis en scène dans le roman d'Aké Loba n'est pas sans rappeler les espoirs que conçoit la Grande Royale dans *L'Aventure ambiguë* ; espoirs qui incitent les gens du pays des Diallobé à envoyer un de leurs nobles descendants à l'école, puis en France :

Je viens dire ceci : moi, Grande Royale, je n'aime pas l'école étrangère. Je la déteste. Mon avis est qu'il faut y envoyer nos enfants cependant...Mais, gens des Diallobé, souvenez-vous de nos champs quand approche la saison des pluies. Nous aimons bien nos champs, mais que faisons-nous alors ? Nous y mettons le fer et le feu, nous les tuons. De même, souvenez-vous : que faisons-nous de nos réserves de graines quand il a plu ? Nous voudrions bien les manger, mais nous les enfouissons en terre. La tornade qui annonce le grand hivernage de notre peuple est arrivée avec les étrangers, gens des Diallobé. Mon avis à moi, Grande Royale, c'est que nos meilleures graines et nos champs les plus chers, ce sont nos enfants.²

Cette noblesse et le conformisme dans lequel évoluent les protagonistes dans ces deux romans nous amènent à les considérer comme fondateurs du genre de roman de formation dans les œuvres africaines d'immigration. Ces romans renvoient à la catégorie que Jean-Pierre Makouta-Mboukou considère comme des « œuvres prométhéennes »³, celles notamment qui mettent en scène un personnage africain en quête des savoirs inhérents à la culture occidentale dans le but d'éclairer les sociétés africaines. Les expériences individuelles mises en scène dans ces trois textes ont une dimension exemplaire des interrogations qui accablent la jeune élite africaine sous l'empire décadent. La scénographie qu'ils mettent en place définit le type générique du texte et fonctionne ainsi comme un cadrage interprétatif. Elle est partie prenante de l'univers de sens qu'institue l'œuvre.

¹ *Ibid.*, pp. 260-267.

² C. Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, op.cit., pp. 57-58.

³ J.P. Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*, Abidjan, NEA, 1980, pp. 91-101.

Toutefois, loin de nous limiter à cet aspect visible de la généricité, il faudrait évoquer le fait que dans ces textes que nous avons décrits sous la catégorie de roman de formation, certains personnages principalement dans *Kocoumbo, l'étudiant noir* annoncent des types que nous retrouvons dans les œuvres de la nouvelle diaspora africaine en France. Dans le voisinage immédiat de Kocoumbo, certains de ses compagnons africains de voyage se laissent aller à la dérive comme Nadan qui finit en prison pour avoir exercé un travail illicite. Il conviendrait également d'évoquer le personnage de Durandeu, véritable bonimenteur, qui sous des dehors de bienséance, d'élégance vestimentaire et de parfaite élocution en français couve une escroquerie des plus inqualifiables. Il faudrait enfin évoquer le personnage de Douk, qui inaugure le thème de l'immigration clandestine dans le roman africain de voyage. Tous ces personnages du voisinage de Kocoumbo seront étudiés dans la suite de notre étude, notamment à travers l'interrogation sur le sens à donner à la notion de héros romanesque dans les écritures de voyage de la seconde génération.

DEUXIÈME CHAPITRE : La nouvelle diaspora et le thème de l'immigration dans le roman africain francophone : réécrire l'Afrique sur les rives de la Seine

L'écriture du voyage, ainsi que nous venons de le remarquer dans la première partie de notre étude, n'est pas une innovation dans le discours du roman africain, du moins en tant que thématique du discours littéraire africain. Bernard Mouralis a bien mis en évidence la prise en compte mitigée de cette question de voyage dans la réception de la littérature africaine. Dans son Ouvrage *L'illusion de l'altérité*, notamment dans la partie intitulée « le romancier africain et l'énigme d'arrivée », il écrit :

Dès les origines de la littérature africaine, de nombreux auteurs se sont attachés à donner à leurs romans la forme d'un parcours, à travers lequel un personnage et/ou un narrateur réagit à ce qu'il observe en Afrique ou en Europe [...] Que le thème du voyage soit omniprésent dans la production romanesque, le rappel de quelques titres, anciens ou récents, suffira à le montrer : *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo, *La Violation d'un pays* (1927) de Lamine Senghor, *Karim, roman sénégalais* (1935) et *Mirages de Paris* (1937) d'Ousmane Socé, *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956) et *Mission terminée* (1957) de Mongo Béti, *Un Nègre à Paris* (1959), *Patron de New York* (1964) et *La Ville où nul ne meurt* (1969) de Bernard Dadié, *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain* (1973) d'Amadou Hampâté Bâ, *Le Baobab fou* (1984) et *Cendres et braises* (1994) de Ken Bugul, *Le Petit prince de Belleville* (1992) et *Maman a un amant* (1993) de Calixthe Beyala, *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome. Si différents qu'ils soient, ces romans [...] ont souvent pour point de départ un voyage de l'auteur dans ce pays [...] Pendant longtemps, la critique a eu tendance à souligner la fonction référentielle des textes négro-africains et à les considérer, dans une perspective héritée de la notion d'engagement développée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, comme dévoilement du monde social colonial ou postcolonial, opéré sous la forme du témoignage produit par un individu. Mais l'importance qu'occupe dans cette littérature la thématique du voyage a été quelque peu négligée.¹

La première partie de notre étude a consisté précisément à rendre visible cette écriture du voyage dans l'historiographie du roman africain francophone. En outre, notre première partie s'est attachée non seulement à établir une thématique qui s'enracine dans la genèse du roman africain pour s'étendre aux écritures actuelles de l'immigration, mais aussi à associer cette écriture du voyage à une volonté mutuelle de connaissance et de compréhension interculturelle. La marque de cet élan à se comprendre s'associe à l'émergence, dans la profondeur du texte, des figures de passeurs que peuvent être les personnages comme M. Gabe, sans qui le séjour de Kocoumbo en Europe n'aurait été

¹ B. Mouralis, *L'illusion de l'altérité*, op.cit., pp. 95-96.

qu'échec ou encore des personnages comme la famille Lacroix dans le roman *L'Aventure ambiguë*, dont les enfants quittent Pau pour aller poursuivre leur scolarité dans la petite ville africaine de L., où leur père est en service et où les jeunes Français rencontrent Samba Diallo. Kocoumbo lui-même, dans le train qui le mène de Marseille à Paris rencontre un personnage français qui lui parle du « problème africain » et lui dit sans ambages sa volonté de connaître l'Afrique et les Africains¹. Ces adjuvants que le personnage des premiers textes de l'immigration rencontrait et qui allégeaient plus ou moins son séjour en Occident par la voie de l'amitié ou de l'amour, s'inscrivent ainsi dans cette propension à universaliser les cultures dont les destinées avaient été jointes par le hasard de l'histoire comme le révélait si bien le père de Samba Diallo, qui, dans *L'Aventure ambiguë*, soutient :

Chaque heure qui passe apporte un supplément d'ignition au creuset où fusionne le monde. Nous n'avons pas eu le même passé, vous et nous, mais nous aurons le même avenir, rigoureusement. L'ère des destinées singulières est révolue. Dans ce sens, la fin du monde est bien arrivée pour chacun de nous, car nul ne peut plus vivre de la seule préservation de soi. Mais, de nos longs mûrissements multiples, il va naître un fils au monde. Le premier fils de la terre. L'unique aussi.²

Tel nous semble le sens à donner au métissage qui dans ces écritures de voyage passe soit par l'amour entre Fara et Jacqueline, amour duquel naîtra effectivement un fils. Tel est aussi le sens à donner au tragique des Lazare dans *Le Docker noir* ; l'avortement, refus du métissage ayant entraîné la dégradation de la cellule familiale. Sur le plan intellectuel, ce fils du monde attendu, n'est-il pas l'étudiant Kocoumbo ou Samba Diallo ? En partant de ces remarques, la deuxième partie de notre étude s'attachera à appréhender le corpus de ce que Cazenave appelle « la nouvelle Afrique sur Seine » en la confrontant aux textes étudiés dans la première partie pour en relever l'héritage, mais aussi les éléments de distanciation.

Dans le discours critique que suscitent les écritures de la nouvelle diaspora africaine en France, la nouveauté des écritures actuelles sur l'immigration tient, entre autres spécificités, à un changement de perspective dans la construction du personnage, à

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op.cit., p. 82.

² C. Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit. p.92.

un décalage du foyer d'énonciation qui se décentre du Paris culturel vers la banlieue, inscrivant ces « plates-formes socioculturelles » ou ces « sociogrammes » que sont les périphéries urbaines de France comme des points d'émergence des direx identitaires¹ et à une mise en place des procédés d'écriture qui assument l'hybridité culturelle du personnage de l'immigré. Ce sont ces spécificités des écritures récentes de l'immigration que nous aborderons, à travers notamment la notion de héros romanesque ainsi que du rapport entre le texte d'immigration et l'imaginaire social contemporain fortement influencé par les médias de masse.

¹ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit. , p. 19.

I. L'héroïsme du personnage et ses avatars dans les nouvelles écritures africaines de voyage

Dans son ouvrage *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Christiane Albert relève un changement de perspective dans la construction du protagoniste de roman africain entre le personnage d'immigré des textes des années 60 et celui de la nouvelle littérature de l'immigration. Elle écrit à ce sujet :

Dès les premières représentations d'immigrés élaborées à l'époque coloniale par les romanciers maghrébins et africains, le personnage se construit à travers un certain nombre de traits structurants qui se modifient très peu au fil des ans et perdurent dans les représentations les plus récentes. Une évolution se produit cependant dans la manière dont les écrivains conçoivent le devenir du personnage. En effet, pour la première génération d'écrivains qui mettent en scène l'immigration, celle-ci ne pouvait être que temporaire et devait s'achever par un retour au pays qui permettait de maintenir, à travers l'éloignement, les liens avec le pays d'origine. En revanche, pour les romanciers de la seconde génération, cette perspective n'existe plus et l'immigré doit désormais négocier son intégration dans sa société d'accueil par une redéfinition de son identité.¹

Abdourahman A. Waberi, allant dans le même sens que Albert, soutient la fin du thème du retour du personnage en Afrique au profit de celui de son arrivée en France. Le corollaire de ce revirement est ce que Waberi appelle « la naissance du roman de l'émigration africaine en terre de France »². Odile Cazenave de même part du parcours suivi par le personnage pour définir les catégories caractéristiques de la « nouvelle Afrique sur Seine. » Quant à Carmen Husti-Laboye, elle constate, dans les écritures de la nouvelle diaspora africaine, la naissance d'un nouvel individualisme du personnage. En outre, elle propose la notion « d'anti-héros » pour décrire le personnage des nouvelles œuvres de voyage. Il résulte de ces remarques que le personnage littéraire dans son statut

¹ *Ibid.*, p. 18.

² A. A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », dans *Notre Librairie* n° 135, Septembre-Décembre 1998, pp. 8-15.

et sa fonction constitue un point de démarcation entre les deux générations de l'écriture de l'immigration. Par ailleurs, dans la critique, une tendance à constater l'éclipse du personnage de l'étudiant ou de l'intellectuel africain en France au profit de voyageurs aventuriers et sans instruction est aussi présentée comme une spécificité des nouvelles écritures de l'immigration. Force sera pour nous de soupeser la véracité de ces assertions.

Toutefois, nos analyses s'intéressant plutôt aux rapports de textualité entre les écritures des deux générations, la question relative à la disparition du personnage de l'étudiant ou de l'intellectuel africain ne fera pas l'objet d'une séquence détaillée. Nous nous contenterons tout simplement de récuser cette thèse en citant des titres de romans comme *53 Cm* (1999) de Bessora et *Un Amour sans papiers* (1999) de Nathalie Etoké qui ont pour personnages principaux des étudiants, ou encore le récit de Pius Ngandou Nkashama intitulé *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze* (1987) qui met bien en scène un personnage d'universitaire africain en France. Dans une telle perspective, le problème qui reste à développer devient celui qui s'associe au personnage comme catégorie à partir de laquelle s'articule la rupture entre les deux générations africaines des écritures de voyage. Cette affirmation soulève d'abord la question de la construction du personnage du roman africain de voyage entre les deux générations, à savoir entre les textes que nous avons présentés dans la première partie et ceux des écrivains africains vivant actuellement en France, du moins au moment où sont parus les textes étudiés. Ensuite poser le personnage comme le point de démarcation entre les textes parus dans deux contextes d'énonciation différents présuppose une analyse de ce que Genette appelle la voix narrative dans ses instances, ses niveaux et ses fonctions. La notion de personnage pourra ainsi s'étendre à tous les participants à la narration plutôt que de se limiter au seul narrateur. Cette posture nous permettra de mettre en évidence le rôle du travail de transformation textuelle dans la mesure où les éléments de création relevés par la critique nous semblent non pas comme une innovation, mais précisément comme la mise en visibilité de personnages autrefois présents dans le récit de voyage mais comme simple comparses. Leur émergence à la surface du récit peut dès lors s'apparenter à un travail de réactivation générique¹.

¹ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 234.

I.1. Le nouveau personnage du voyageur et son rapport à l'Afrique

Au regard du corpus de notre étude, c'est essentiellement dans les scènes de retour au pays natal que se découvre le rapport que le personnage des nouvelles écritures de voyage entretient avec l'Afrique. Ces retours, il faut le préciser d'ores et déjà, n'ont pas disparu comme le prétendent Waberi et Albert, mais se présentent dans des scénographies différentes ou encore dans des séquences de préludes au départ en France.

De nombreux textes critiques sur les nouvelles écritures diasporiques constatent la fin du retour au pays natal dans les nouvelles écritures africaines de voyage. Christiane Albert par exemple, dans le chapitre intitulé « La fin du mythe du retour », pose cette question à travers la mise en relation entre le retour au pays natal et l'ancrage identitaire du personnage à la culture africaine¹. Elle soutient par exemple que dans la première génération des écritures de voyage, le personnage du voyageur se présentait plutôt comme un expatrié, séjournant temporairement en France et ayant en tête la certitude du retour ou du moins la croyance en un possible retour le moment venu. Ceci avait pour conséquence de maintenir le lien ombilical entre le personnage romanesque et les valeurs culturelles africaines. Ce sentiment d'appartenance à des coutumes, des traditions et des croyances ne semble plus préoccuper le personnage du roman de la nouvelle diaspora. Ainsi, excepté quelques exemples ponctuels comme celui du père du narrateur mis en scène par Sami Tchak dans son roman *Place des fêtes*, souscrivant à une assurance qui garantit le rapatriement de son corps au Mali en cas de décès en France, le personnage de la nouvelle génération des écritures de voyage manifeste plutôt une attitude qui refuse de s'enfermer dans une culture africaine, par ailleurs difficile à cerner. C'est entre autres la posture adoptée par Calixthe Beyala et Gaston Kelman. L'une revendiquant son intégration à la France, l'autre se présentant comme « bourguignon »². C'est à une totale absence d'ancrage identitaire que le personnage des nouvelles écritures africaines de

¹ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., pp. 119-128.

² A. Kom, « Diaspora africaine et utopie du retour. L'exemple de l'Université des Montagnes comme site captatoire d'un rêve », dans *Présence Africaine*, n° 175-177, Cinquantenaire du congrès international des écrivains et artistes noirs, volume II, du 19 au 22 septembre 2006, pp. 661-674.

voyage aspire. Telle se dessine pour Christiane Albert l'amplitude de l'écart entre les personnages voyageurs d'une génération à l'autre :

Cette absence d'ancrage identitaire dans un territoire que les personnages d'immigrés, aux identités indécidables, partagent désormais avec leurs auteurs produit donc un contre-discours identitaire en rupture avec les discours nationalistes. De cette façon, les romanciers qui inscrivent l'immigration au cœur de leurs œuvres participent à une nouvelle étape des littératures francophones aux prises avec les questions postcoloniales.¹

Le personnage et son refus de se figer dans une appartenance de cœur au profit d'une aspiration universaliste, tendant à prendre en compte les brassages de cultures et les hybridités qui caractérisent son nouvel espace de vie, se distingue du personnage mis en scène dans les œuvres antérieures. Pour les personnages des nouvelles écritures diasporiques, comme pour les auteurs eux-mêmes d'ailleurs, naître en Afrique n'implique pas forcément que le personnage, la plupart du temps double de l'auteur, prenne la défense de l'Afrique ; qu'il cautionne les théories d'une Afrique innocemment victime du capitalisme occidental, d'une Afrique qu'il faille réconcilier avec ses riches traditions altruistes, communautaires et hospitalières. C'est en outre une condition qui reflète la situation sociale de l'écrivain diasporique. En effet, de façon plus ou moins volontaire, les écrivains dont les œuvres font partie de notre corpus habitent tous à l'extérieur de leur pays de naissance. Leurs discours, romanesques ou extratextuels, par exemple dans les interviews qu'ils accordent ainsi que dans les articles et essais qu'ils rédigent, démontrent leur méfiance à l'égard de cette attitude plaintive face à l'histoire du continent. Tout le sens de l'essai *Lettres à Jimmy* d'Alain Mabanckou par exemple, peut se résumer en cette phrase, « Il ne suffit plus que je me dise Nègre pour que dans la mémoire de l'autre défilent les siècles d'humiliations que les miens ont subies. »² Ces écrivains migrants partagent par ailleurs ce discours de dés-appartenance avec certains de leurs personnages. L'écriture, dans une telle perspective devient une quête, une ascèse qui permet de sortir de cet enfermement territorial et d'assumer sa déterritorialisation. C'est d'ailleurs par cette recherche de soi au-delà des constructions préétablies que la narratrice du *Ventre de*

¹ C. Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op.cit., p. 128.

² A. Mabanckou, *Lettres à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007, p. 159.

l'Atlantique, qui ne cède pas à la pression de son frère qui veut émigrer en Europe sans toutefois accepter de retourner elle-même en Afrique, referme son récit par une grande interrogation au sujet du choix d'un espace d'appartenance entre l'Europe et l'Afrique :

Chez moi ? Chez l'Autre ? Etre hybride, l'Afrique, et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Je suis l'enfant présenté au sabre du roi Salomon pour le juste partage. Exilée en permanence, je passe mes nuits à souder les rails qui mènent à l'identité. L'écriture est la cire chaude que je coule entre les sillons creusés par les bâtisseurs de cloisons des deux bords. Je suis cette chéloïde qui pousse là où les hommes, en traçant leurs frontières, ont blessé la terre de Dieu. [...] Je cherche mon pays là où on apprécie l'être additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence et la douceur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors partout où je pose mes valises, je suis chez moi. Aucun filet ne saura empêcher les algues de l'Atlantique de voguer et de tirer leur saveur des eaux qu'elles traversent.¹

C'est ainsi en renançant à l'Afrique, sans pour autant se dire entièrement occidentale que Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*, referme son récit qui a tout l'air d'une confidence. Elle qui habite en France et qui sait la complexité de la société occidentale mais sans pour autant ignorer que la société africaine traditionnelle est un "goulot compresseur toujours prêt à happer l'individu", préfère ainsi se situer dans un *no man's land*, dans un rejet de l'Afrique et de l'Europe perçues comme des espace figés. Ce faisant, Salie opte pour une posture plus souple et plus fluide mais aussi plus lucide étant donné le contexte social dans lequel elle s'exprime. Cette perspective est celle d'une algue voyageuse. C'est en fait à cette logique que s'associent les images rejetant toute rigidité vaniteuse dans la construction de soi. Les images sacrificielles récurrentes de l'algue, de la chéloïde, s'inscrivent dans cette vision cosmopolite de la réalité. Il en est de même de celle de paix, de lucidité et de réconciliation que connote le mauve. En outre, l'intertexte biblique relatif au roi Salmon pris entre deux femmes réclamant la maternité d'un seul enfant souligne non seulement le croisement de deux discours constitutifs, ici le littéraire et le religieux, mais en appelle au bon sens en matière de construction

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., pp. 294-296.

identitaire. Contre les deux mères belliqueuses que deviennent l'Afrique et la France, dans leurs replis respectifs, le jugement de Salmon correspond ainsi au choix le plus lucide ; vivre par l'écriture et écrire pour renvoyer dos à dos les prétentions hégémoniques des deux territoires. Le même sentiment d'être partagé entre deux parties antagonistes hante également le personnage mis en scène dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula. Mais, ce que la critique considère comme un refus du personnage de valoriser son appartenance à l'Afrique nous apparaît plutôt non comme un choix du personnage, mais comme une conséquence du contexte d'énonciation ; contexte qui montre bien la fragilité des mythes identitaires. En effet, peu de temps après son séjour en hôpital psychiatrique, Joseph Gâkoutouka remarque :

Pour ma part, c'est pieds et poings liés que je me sens, dans une situation pernicieuse, en sandwich entre deux espèces de boa constricteur vu que d'un côté on ne veut pas de moi, qu'on veut me voir disparu, que de l'autre on me dit d'être un gobe-mouches, une pierre, de ne pas nous regarder mais de porter des yeux remplis de fiel, de feu, d'étonnement et d'envies plus ou moins matérialisées sur ceux d'en face.¹

Ainsi, Joseph qui pourtant avait réussi à sortir de ce que l'on peut considérer comme une sorte de "complexe du colonisé", cette gêne d'être noir, grâce notamment à son amie française Sabine, amorce, à cause des malentendus traumatisants résultant de son séjour à Brazza, un déséquilibre mental qui l'amène à prendre en grippe ses compatriotes qui s'appliquent à éclaircir leur peau. Son délire, accentué par un concours malencontreux de circonstances, l'amène ensuite à détester les Blancs à qui il impute tous les déboires que lui-même et les autres Noirs connaissent. De son séjour à Brazza, Joseph ne garde que le sentiment d'avoir été opprimé par ce que lui-même appelle « le poids » de sa famille. On lui a demandé de mettre des costumes, de prendre de l'embonpoint et de tromper Sabine. Il a été en outre contraint d'aller à la messe. Le refus opposé à cette obligation a conduit à la tenue d'un conseil de famille. Joseph en est sorti très diminué. Les anciens de la famille réunis l'ont morigéné et lui ont demandé de se mettre à genoux et de présenter, devant toute la famille rassemblée, ses excuses à son frère aîné. Le

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 252.

personnage en vient ainsi à réaliser toute la dimension inhibitrice de la famille sur l'individu dans ses convictions les plus intimes :

Je me rends à l'évidence qu'il m'est impossible de faire marche arrière, que je suis dans la gueule d'un monstre, entre les anneaux d'un boa [...] On tient la bride haute avec moi. On me vitupère. Je fais tache dans la famille, qu'on me dit. Faut que je sois ni chair ni poisson. Faut que je sois une cire molle. Je n'ai pas à avoir de coudées franches. Je suis une image. Je suis un rêve. Il n'y a que les rêveurs qui doivent avoir une réalité. Mort d'avance que je suis. Je dois piétiner, patauger dans la glaise, dans les immondices. Je dois vivre, m'épanouir dans les prisons qu'on ne laisse pas d'entretenir, de créer, lesquelles sont impalpables, facile à bâtir, dont les murs sont tellement loin et si près à la fois qu'on croit qu'ils n'existent pas. [...] Je suis comme garrotté avec des fers trop solides, trop résistants pour que je puisse les briser. On veut, on exige que je sois, que je n'existe pas. On me met en demeure de battre ma coulpe, de m'effacer devant Samuel, d'être à sa dévotion, de le révéler.¹

C'est par cette scène humiliante de conseil de famille que se referme la première partie du roman intitulé « première constriction ». Cette indication paratextuelle rejoint la scène finale de cette séquence. Joseph, qui a cru se réconcilier avec les siens en entreprenant ce voyage, en vient à la triste remarque de sa solitude. Pourtant, le retour du personnage en France n'efface pas l'épisode traumatique du séjour à Brazza. De nombreux événements se succèdent et précipitent la déliquescence du personnage. Peu de temps après son retour en France, Joseph perd son emploi. Il perd ensuite un compatriote, Dieudonné, assassiné par des amis de Suzanne, la compagne française de Dieudonné. Joseph en conçoit une haine raciale viscérale jusqu'à rompre avec Sabine. Il se retrouve ainsi dans un hôpital psychiatrique.

Evidemment, cette façon de se définir n'est pas la même que celle qui s'attache aux personnages voyageurs des écritures de voyage de la première génération. Certains des personnages dans les œuvres africaines de voyage de la première génération étaient d'abord Africains et l'assumaient. En effet, un personnage comme Kocoumbo, le héros éponyme du roman d'Aké Loba *Kocoumbo, L'étudiant noir* est un personnage essentiellement territorialisé. Dès l'incipit du roman, il est mis en scène dans sa communauté villageoise dans les valeurs de laquelle il est entièrement ancré. Bien qu'il

¹ *Ibid.*, p. 140.

soit scolarisé, Kocoumbo, dans son village est avant tout le valeureux fils du vieil Oudjo, patriarche de la petite localité de Kouamo, en pleine forêt vierge. Le roman s'ouvre d'ailleurs par des scènes où l'on voit le jeune Africain attacher du prix à des coutumes de son village. En témoigne la scène où Kocoumbo et son ami Gand abattent un toucan d'une pierre. Lorsque, l'oiseau que les deux garçons ont pourtant vu tomber leur semble disparu, parce qu'il est tombé sous un taillis, Kocoumbo et son ami ne tardent pas à attribuer cette disparition du volatile à la méchanceté du dieu de la forêt qui s'en prend toujours à ceux qui veulent « tuer ses animaux »¹. Kocoumbo apparaît ensuite dans plusieurs rites de sa communauté villageoise, comme lors de la partie de chasse à laquelle il se livre pour prouver son héroïsme ; une preuve nécessaire à qui veut faire la cour à une jeune fille du village. Kocoumbo, c'est aussi le grand danseur dont la plasticité des mouvements suscite admiration et applaudissements lors des soirées au clair de lune. Cette vitalité africaine, ce frémissement du tam-tam le poursuit d'ailleurs dans une sorte de nostalgie peu avant son retour en Afrique, après ses brillantes études en droit à la Sorbonne. Cet appel du tam-tam dont le jeune voyageur perçoit les roulements en plein Paris se joint au souvenir de la voix paternelle pour rappeler Kocoumbo au devoir qui lui incombe en tant qu'Africain :

Kocoumbo écoutait retentir en lui ce vaste chant scandé des forêts obscures, ce roulement, continu d'abord, puis intermittent, qui va susciter les chants haletants, provoquer les danses, cristalliser une atmosphère de jouissance soudaine et de mélancolie latente ; ce chant qui exprime toute la poésie de l'Afrique, poésie dont les éléments sont une angoisse intense, source de frayeurs et de superstitions, et une gaieté frivole, génératrice d'oubli... Pourquoi cette angoisse et cette gaieté, pourquoi cette mélancolie et cette jouissance, pourquoi tout ce qui était la vie quotidienne de son pays lui apparaissaient-ils aujourd'hui si proches et si lointains à la fois ? Son pays... L'avait-il trahi, l'avait-il servi ?... La réponse parlait si gravement dans le cœur de Kocoumbo que la sérénité lui revint.²

Ainsi, cette Afrique, lointaine et pourtant proche, qui affleure à la conscience longtemps après le départ est celle qui aura survécu à l'emprise de la culture de l'espace de la terre d'accueil. La sérénité du personnage est d'autant plus légitime qu'elle valide

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 259.

un parti pris. Kocoumbo rentre en Afrique pour mieux faire bénéficier les acquis de son séjour occidental aux siens. De ce point de vue, le narrateur affirme : « Il a suivi ses cours avec une ponctualité sans faiblesse et le voici aujourd'hui magistrat, depuis peu affecté en Afrique comme juge de paix, enfin, en plein préparatifs de départ. »¹ Kocoumbo, c'est aussi le jeune écolier africain que la petite localité française d'Anonon-les-Bains a adopté et dont les moindres gestes, louables par ailleurs, sont commentés par les habitants de cette ville adoptive. Alors même qu'il se trouve en France, ce personnage ne se détache pas de ce sentiment d'appartenance à l'Afrique. C'est l'étudiant qui « voulait donner sa vie pour l'Afrique. »² Son séjour en Europe est même vécu comme une trahison de ses ancêtres africains ainsi que des valeurs que ceux-ci ont vénérées, puisque à ce sujet, le narrateur dit du jeune étudiant : « Kocoumbo était obsédé par cette idée. Bien qu'il fût devenu le meilleur élève de sa classe, son esprit n'était pas tranquille. Un sentiment de culpabilité pesait sur sa conscience. »³ Il ne se dérobe pas à cette sorte de conscience d'être africain. Dans son lycée de province, Kocoumbo n'hésite pas à franchir la porte de l'établissement le jour où un surveillant se réfère à l'Afrique en termes de terre des « cannibales »⁴.

C'est par ce sérieux du personnage, son attachement aux valeurs africaines, le souci du progrès de l'Afrique à l'origine du voyage ainsi que la fonction stimulatrice de volonté qui s'associe à l'idée de l'Afrique dans le parcours du personnage que l'on peut distinguer le personnage de cette première écriture et celui de la nouvelle diaspora. Mais l'espace africain énoncé dans les deux générations est-il le même ?

A l'instar de Kocoumbo, Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* témoigne de cette appartenance à l'Afrique comme le révèlent ses conversations respectives avec son père comme avec ses hôtes français. En effet, à chacune de ses conversations, l'attachement du personnage à sa terre natale, à ses valeurs et à ses traditions imprègne les propos qu'il tient. Il le prouve par exemple dans la conversation avec son père qui porte sur la notion de travail soupesée entre la conception spirituelle qu'en a Samba Diallo et l'acception occidentale, débarrassée de toute idée de Dieu.

¹ *Ibid.*, p. 256.

² *Ibid.*, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

Le personnage mis en scène par Cheikh Hamidou Kane en vient à la conclusion que l'Occident en décrétant la mort de Dieu a validé une mauvaise conception du travail, puisque : « La mort de Dieu n'est pas une condition nécessaire à la survie de l'homme. »¹ La même réprobation des valeurs cultes de l'Occident au profit de celles du pays des Diallobé est au centre de la discussion que Samba Diallo tient avec les deux fils de Pierre-Louis. Le héros du roman de Cheikh Hamidou Kane soutient à ce propos sa préférence pour les valeurs qu'il a quittées. Mais pour le retour en Afrique, c'est surtout lorsque Samba Diallo est reçu à dîner chez les Martial que se pose la question. En effet, il y affirme :

Vous savez, notre sort à nous autres, étudiants noirs, est un peu celui de l'estafette. Nous ne savons pas au moment de partir de chez nous, si nous reviendrons jamais [...] Il arrive que nous soyons capturés au bout de notre itinéraire, vaincus par notre aventure même. Il nous apparaît soudain que tout au long de notre cheminement, nous n'avons pas cessé de nous métamorphoser, et que nous voilà devenus autres. Quelquefois la métamorphose ne s'achève pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse. Alors nous nous cachons, remplis de honte.²

Ce passage qui prédit la fin du récit inscrit la question de l'hybridité au cœur de la problématique du voyage. Samba Diallo, à l'occasion de ce dîner, soutient sa foi musulmane. Il refuse de boire le verre d'alcool que lui offrent ses hôtes en alléguant sa foi religieuse. En cela, il rappelle Fara, le héros du roman *Mirages de Paris*. Celui-ci également refuse de consommer de l'alcool lorsqu'il est invité à dîner chez les Bourciez³. Pourtant, le personnage mis en scène dans *L'Aventure ambiguë* pose la question du retour de façon plus inquiétante. Celle-ci se mêle à une appréhension omniprésente dans le roman. Est-on resté le même ? Peut-on apprendre ceci sans oublier cela ? Ce sort d'agent de liaison entre deux cultures, implique, dans ces textes fondateurs du roman africain de l'immigration ou de l'émigration, un ancrage dans une culture africaine bien assimilée par le personnage, car à l'instar de Kocoumbo, Samba Diallo, c'est le jeune du pays des Diallobé qui, par sa connaissance des préceptes appris chez le maître des Diallobé

¹ C. Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 117.

² *Ibid*, pp. 124-125.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op.cit., p. 89.

terrorise tout le pays par ses imprécations contre la vie afin de rallier l'homme à son créateur¹. C'est en cela que ces personnages des premières écritures de voyage sont territorialisés. L'Afrique leur fournit des repères à partir desquels ils gèrent leur ouverture au monde, ce qui n'est toujours pas le cas dans la nouvelle écriture de voyage. Dans le cas du héros du roman *L'Aventure ambiguë*, le retour sera d'autant plus tragique que le séjour en France éteint en lui toute la dévotion qui l'avait autrefois caractérisé. Ne pouvant plus prier, Samba Diallo bascule dans la scène tragique qui s'associe à la majorité des retours au pays natal dans le roman africain de voyage, celle de la mort du personnage.

Mais l'Afrique que ces personnages quittent et rejoignent après leur séjour en Occident est un espace dont les valeurs de civilisation sont repérables et intériorisées. Certains personnages du voisinage du héros le rappellent à l'ordre lorsqu'il flanche. Samba Diallo est rappelé en Afrique par une lettre de son père. Monsieur Gabe également rappelle à Kocoumbo que son inconduite en France est mal perçue au village. La mère de Diaw Falla pleure son fils sur les rivages de la mer et ne comprend pas les raisons du départ de celui-ci au pays des Blancs. Il nous semble que cette Afrique-là n'est plus celle que quitte le personnage mis en scène dans les romans de la nouvelle diaspora, au sujet de laquelle Patrice Nganang constate : « L'ordre de ne plus revenir dans la terre de leur origine, les partants le reçoivent d'habitude de leur propre mère. »² La question d'appartenance ne peut pas sous-estimer ce contexte d'énonciation. Par ailleurs, bien que le rapport à l'Afrique ne soit plus le même que dans les premières œuvres de voyage, bien que la question de l'identité ne se pose plus en termes de nationalisme, le retour au pays natal en tant que séquence narrative ou épisode du récit est-il totalement absent dans les nouveaux romans de voyage ? En effet, contrairement au titre que Christiane Albert donne à la partie de son livre traitant de la question de nouvelles constructions identitaires dans les nouvelles écritures diasporiques, les œuvres littéraires elles-mêmes racontent de nombreux épisodes où le personnage effectue un voyage, certes temporaire, dans son pays d'origine. Ces voyages sont la plupart du temps l'occasion de mesurer le degré

¹ C. Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 32.

² P. Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 235.

d'attachement du personnage à sa terre natale et les déconvenues que cet amour de la terre natale entraîne, ce qui est très rare dans les premières œuvres. Ils permettent ainsi de distinguer plusieurs types de retours. Dans son article précédemment cité et qui vise à présenter la construction d'une université en Afrique par les immigrés camerounais comme une forme symbolique de retour, Ambroise Kom préfère parler des « utopies du retour », terme qu'il définit de la manière suivante : « Par utopie du retour, il faut entendre les divers mirages qui habitent les membres de la diaspora en fonction des conditions de vie qui sont les leurs dans les pays d'accueil. ». Selon cet auteur, les retours en Afrique peuvent se réaliser de plusieurs manières, de façon effective ou symbolique. Aussi distingue-t-il des immigrés qui vivent leur éloignement du pays d'origine comme une trahison qu'ils tiennent à réparer par un retour effectif, comme ce fut le cas du romancier camerounais Mongo Béti, qui retourna dans son Cameroun natal après plus d'une trentaine d'années d'exil en France. D'autres exilés sont présentés par Kom de la manière suivante :

D'autres exilés voudront plutôt jouer aux Ulysse et retourner montrer qu'à force d'expériences et d'épreuves et en dépit de leur incroyable odyssée, ils ont accumulé un tel savoir, une telle fortune et ont réussi une telle carrière qu'ils peuvent maintenant rentrer au pays pour se faire légitimer et au besoin revendiquer une nouvelle position sociale. Il en va ainsi de certaines élites africaines qui étudient et travaillent occasionnellement en Occident mais aussi des ouvriers comme les Sénégalais de Barbès qui peuplent *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome.¹

D'autres catégories de revenants se rapportent à ceux, « plus discrets », qui rentrent pour passer leurs vieux jours ou ceux qui, "à l'instar du Manuel du *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain", « éprouvent le besoin de revenir au pays natal en se donnant une mission de type messianique »² et développent des initiatives en faveur du progrès social de leur terre natale. Il est à cet égard possible de classer ces personnages par rapport aux discours que leur présence en Afrique génère. Aussi avons-nous résumé

¹ A. Kom, « Diaspora africaine et utopie du retour. L'exemple de l'Université des Montagnes comme site captatoire d'un rêve », *Présence Africaine*, n° 175-177, 2006, *op. cit.*, p. 662.

² *Idem.*

ces différentes catégories en deux figures ; celle du revenant malheureux et celle du revenant imposteur.

1.1. A. Les revenants malheureux

De nombreux romans des écrivains de la nouvelle diaspora africaine en France rappellent le texte *Solo d'un revenant*¹ de Kossi Efoui. En effet, dans les nouvelles écritures africaines de voyage, les scènes de retour au pays natal s'associent souvent à des moments de solitude du personnage et d'incompréhension de celui-ci par ses proches. Ainsi, dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, Joseph Gâkoutouka, après quinze ans de séjour en France entreprend, à l'occasion des vacances, un voyage à Brazza, sa ville natale. Ce voyage qui s'annonce pourtant au début comme une occasion de réconciliation avec l'Afrique, précipite le délire et la ruine du personnage. A son arrivée à Brazza, Joseph est accablé par son entourage, à commencer par ses parents. Ceux-ci lui reprochent de ne pas se comporter comme un vrai Parisien. Précisément, on désapprouve son mode de vie consistant, nous l'avons noté, à ne pas mettre de costumes, à prendre l'autobus et à refuser d'aller à la messe. En outre, l'entourage de Joseph ne comprend pas que celui-ci soit si attaché à Sabine, son amie française. En effet, lors du séjour de Joseph à Brazza, deux amies de sa sœur, Josette et Martine, viennent, de nuit, faire des avances au Parisien. Celui-ci refuse de leur céder, puisqu'il tient à rester fidèle à Sabine, son amie française. Sur cette question, le soupçon de la femme blanche inhibitrice de la virilité court au sujet de Joseph. Il manque de passer devant le conseil de famille. On parle même de consulter un guérisseur pour conjurer le mauvais sort que la Blanche a jeté à ce dernier.

Lorsque je rentre, il est dix-neuf heures [...] J'ai l'impression qu'une honte toute immense a recouvert ma famille. Père fait allusion à ce qui semble mon problème. Il suggère même que c'est le sexe des Blanches qui est cause de mon incapacité, qu'il m'a pris ma force, tout. Samuel, lui, n'y va pas par quatre chemins. Mais c'est dans sa voiture qu'on cause. Il pense déjà au guérisseur qui doit me désenvoûter, me

¹ K. Efoui, *Solo d'un revenant*, Paris, Le Seuil, 2008.

rendre toute mon énergie. Quand je lui dis que ce n'est pas la peine, que je suis tout à fait normal, que je n'avais pas envie de ces filles, il me traite de tous les noms.¹

Le personnage vit ainsi sous la contrainte d'être sans arrêt partagé entre sa volonté et les exigences de sa famille. C'est ainsi qu'il est amené, pour plaire à sa famille et sans doute, de guerre lasse, à tromper Sabine avec une autre fille que lui trouvent ses proches pour, ainsi qu'il le soutient lui-même, « faire honneur »² à sa famille et à ses amis. Le retour de Joseph parmi les siens exacerbe le hiatus que son séjour en France a creusé entre eux. Le conflit imprègne ainsi toute sa personnalité et précipite l'émergence d'un sentiment d'incertitude permanente. Le personnage tombe ainsi dans ce que Fanon appelle « la névrose d'abandon »³, cette sorte d'« insécurité intérieure profonde et inhibitrice de toute relation avec autrui »⁴ ; consistant en inlassables récriminations aussi bien contre les Blancs que contre les Noirs, ainsi que le montrera son attitude une fois de retour en France. De ce point de vue, tout le sens du tragique qui émane de ce personnage comme de celui de bien de protagonistes des nouvelles écritures africaines de voyage est à rechercher au niveau de leur structure psychique. Comment se pensent-ils par rapport à la France ? Quels sont les désirs et fantasmes qui président à leurs projets de voyage ? Se gênent-ils ou non d'être africains ? Quel retour ont-ils de leurs tentatives de réconciliation avec la vie africaine actuelle ?

A l'instar de Joseph dans *L'Impasse*, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome effectue également un séjour de vacances dans son Sénégal natal. Ce voyage lui permet de prendre conscience de l'ambiguïté de son statut au milieu des siens. Ceux-ci en effet la considèrent à la fois comme une des leurs et comme une étrangère. Quant à Mémoria, le personnage mis en scène dans le deuxième roman de Fatou Diome, *Kétala*, le retour définitif en Afrique se réalise dans des conditions pathétiques, retour d'autant plus poignant que les parents de Mémoria, ceux dont les impérieux besoins ont

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 113.

² *Ibid*, p. 114.

³ F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., pp. 58-59. Fanon doit ce terme à Germaine Guex qui entend par « névrose d'abandon » l'affection de nature pré-œdipienne que développent certains êtres introvertis ; affection qui s'associe au sentiment d'angoisse qu'éveille tout abandon, de l'agressivité qu'il fait naître et de la non-valorisation de soi qui en découle.

⁴ *Ibid*, p. 61.

entraîné le personnage à se mettre sur les trottoirs d'Europe, la rejettent. Le personnage ayant été infecté par le virus du Sida en France, son retour au Sénégal est suivi de son décès.

L'Imprimeur, un personnage du roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou a également eu un retour tragique dans son pays natal. Son retour est lié à un malentendu qu'il a eu avec Céline, son ancienne épouse française. Celle-ci l'ayant cocufié avec son propre fils, l'Imprimeur séjourne dans un hôpital psychiatrique avant d'être renvoyé dans son Congo natal.

Toutes ces scènes de retours, temporaires ou définitifs permettent aux personnages mis en scène de faire le point sur les antivaleurs qui s'associent aux nouveaux modes de vie de leurs compatriotes. La désillusion qui les frappe s'attache entre autres préoccupations, à une sorte « d'inculpation de la tradition »¹, à une mauvaise assomption de la modernité et à la vénération surfaite de l'Occident. Le reproche fait à cette conception erronée des valeurs traditionnelles africaines représente le lien entre les textes du tournant des indépendances et les nouvelles écritures africaines de voyage. Ainsi, au sujet de Calixthe Beyala par exemple, Chevrier écrit :

Quant à Calixthe Beyala, toute son œuvre romanesque exprime la plus profonde allergie aux différentes manipulations d'une tradition le plus souvent attentatoire à la dignité et à la liberté de la femme. Chez la romancière camerounaise, le village a donc cessé d'être ce refuge tant vanté par ses prédécesseurs, pour se transformer en un véritable enfer que ses héroïnes cherchent à fuir par tous les moyens.²

En effet, toute l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala peut être appréhendée comme une virulente satire de certaines pratiques prétendument ancestrales qui retardent en grande partie l'émancipation de la jeune femme africaine. De ses premiers textes

¹ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., pp. 107-111. Par ces termes Jacques Chevrier entend une certaine manipulation idéologique de valeurs et pratiques occultes autrefois caractéristiques de la tradition africaine; valeurs et pratiques actuellement tombés en désuétude, mais toujours utilisées par des imposteurs et démagogues pour « réussir à établir leur empire sur les âmes faibles. » Selon Chevrier, et nous partageons son avis, la critique de cette tradition-là s'amorce dans les œuvres littéraires parues au tournant des indépendances africaines, entre autres, celles de Georges Ngal, d'Olympe Bhêly-Quenum ou de Kourouma, et se poursuit dans les textes de la nouvelle diaspora comme ceux de Calixthe Beyala.

² *Ibid.*, pp. 108-109.

focalisés essentiellement sur l'espace africain à ses romans parisiens, le personnage principal chez Beyala, qui est très souvent une jeune femme, traverse un milieu imprégné de mœurs rétrogrades. Le récit s'articule de ce point de vue sur la singularité d'un personnage qui émerge au-delà de ces gluantes valeurs. Dans les textes retenus pour notre analyse, et bien que leur rapport à l'Afrique ne se révèle pas à l'occasion d'un retour au pays natal comme dans les textes de Diome, Biyaoula et Mabanckou, les personnages d'Assèze et de Saïda Bénérafa, héroïnes respectives des romans *Assèze l'Africaine* et *Les Honneurs perdus*, ne dérogent pas à ce tracé centrifuge du milieu traditionnel. Assèze, par exemple traverse tout l'espace de l'arrière-pays camerounais pour se retrouver à Paris, lieu à partir duquel elle raconte le récit de sa traversée. En effet, l'histoire que rapporte la narratrice dans ce roman éponyme prend naissance en pays éton, « le plus arriéré du Cameroun »¹. C'est dans ce village largement endeillé par la mortalité infantile, faute d'hygiène ; dans ce village « situé dans la grande forêt équatoriale », « asile de superstitions », rempli de serpents boas et de vipères, « vivier pour pangolins, moustiques, crocodiles et singes »² que naît Assèze peu avant l'arrivée de Père Michel, le prêtre qui lui donne comme nom de baptême Christine. C'est dans ce village que le personnage a eu ses premiers contacts avec la civilisation occidentale à travers la fréquentation de l'église et de l'école. Mais c'est aussi dans ce village qu'Assèze a subi l'épreuve mensuelle de l'œuf, une pratique à partir de laquelle sa grand-mère tient à veiller à la virginité de la narratrice : « Grand-mère s'acharnait à faire de moi une épouse. Tous les mois, je subissais l'épreuve de l'œuf. Grand-mère me déshabillait et me demandais de m'accroupir. Elle introduisait l'œuf dans mon vagin pour voir s'il pénétrait. Après, en récompense, j'avais le droit de manger cet œuf. »³

La sauvegarde de la virginité féminine est très présente dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. C'est sans doute un des aspects rétrogrades de la tradition que la romancière veut dénoncer. Ainsi, à l'instar d'Assèze, Saïda Bénérafa, la narratrice des *Honneurs perdus*, voyage en France à plus de cinquante ans avec pour seul document

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 28.

dans sa valise un « certificat de virginité »¹. Cette virginité qui dans la perspective des traditions africaines symbolise la pureté des mœurs de la jeune femme devient déstabilisatrice pour Saïda. En effet, poussé au-delà de la cinquantaine, ce respect des principes traditionnels correspond à un recul. Ainsi, Ibrahim, un prétendant que Saïda rencontre en France, refuse de convoler en justes noces avec elle parce qu'il ne comprend pas que Saïda soit encore vierge. Cependant, l'attitude de Saïda peut aussi s'associer à un choix de refus de la maternité. Toujours est-il que l'héroïne de Beyala, dans les deux romans, est l'objet de risée dans son milieu traditionnel africain qu'elle finit par quitter.

La tradition est également responsable de la dérive de Mémoria, l'héroïne du roman *Kétala*. En effet, Mémoria part en France en compagnie de son époux Makhou. Le mariage de ces deux personnages pourtant ne tient pas à une inclination réciproque. L'héroïne aurait souhaité poursuivre ses études au-delà du baccalauréat. Mais, contre son gré, son père décide de marier Mémoria à un neveu de ce dernier. Aussi, lorsqu'elle vient, après la rentrée universitaire, présenter une liste de fournitures scolaires à son père, celui-ci n'hésite pas à manifester sans détour son autorité paternelle :

Mais tu n'as pas besoin de tout ça pour te marier et faire des enfants [...] Je ne peux pas continuer à entretenir une fille qui me désobéit. J'ai donné ma parole, je ne vais pas changer d'avis. De quoi aurai-je l'air devant ma cousine ? Et le tout Dakar qui te voit vieillir dans ma demeure, comme une fille de basse caste, impossible à marier ? Ou tu te maries ou tu quittes ma maison ! Et puis tu as tort de réagir de la sorte : nourri d'un sein propre et d'une lignée paternelle qui n'a rien à se reprocher, ce petit Makhou est un gars éduqué, posé et correct ; je l'aime bien [...] On verra qui commande ici, finis les enfantillages, vendredi prochain j'organise tes fiançailles, ton mariage religieux sera célébré à la mosquée et dès le lendemain tu rejoindras ton mari ; ma propre fille ne va pas me ridiculiser devant le Tout-Dakar.²

Ainsi qu'il ressort de cette prise de parole paternelle, le point de vue de Mémoria est négligeable dans un mariage qui pourtant la concerne principalement. Les propos de son père s'autorisent d'un certain nombre de savoirs partagés en milieu traditionnel, comme l'inévitable soumission filiale et le sentiment d'honneur qui en résulte de la part des parents, pour imposer à la fille un époux que celle-ci ne voudrait peut être pas avoir.

¹ C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., p. 181.

² F. Diome, *Kétala*, op. cit., pp. 69-70.

Il en vient ainsi à rappeler à sa fille, en âge nubile, les attentes de la doxa et de la coutume, celles liées au mariage et à la maternité. Ce rappel est finalement doublé d'une mise en demeure. Mémoria se mariera comme l'a décidé son père, ou alors elle se désolidariserait des valeurs partagés qui veulent qu'une fille sénégalaise doive obéissance à ses parents. Ceci souligne la force de coercition de la coutume. Elle absorbe et aliène la conscience individuelle. Elle prédispose le personnage à un rejet du sentiment d'appartenance.

Les œuvres de voyage de la nouvelle Afrique sur Seine sont en prise directe avec ces questions, d'autant plus que ce sont ces débats-là qui traversent la société que les textes fictionnalisent et l'écrivain est amené à capter ces discours sociaux dans ses œuvres. De ce point de vue, toutes les œuvres de notre corpus mettent en scène une famille africaine où le primat de la collectivité sur l'individu est tellement prégnant qu'il finit par nier toute forme d'individualité au personnage. Au fond, à travers ce mariage, c'est la question traditionnelle du maintien de la cohésion clanique qui est visée. La narratrice du *Ventre de l'Atlantique* est très formelle à ce sujet :

Ici on marie rarement deux amoureux, mais on rapproche toujours deux familles : l'individu n'est qu'un maillon de la chaîne tentaculaire du clan. Toute brèche ouverte dans la vie communautaire est vite comblée par un mariage. Le lit n'est que le prolongement naturel de l'arbre à palabres, le lieu où les accords précédemment conclus entrent en vigueur. La plus haute pyramide dédiée à la diplomatie traditionnelle se ramène à ce triangle entre les jambes des femmes.¹

C'est dans ce contexte de respect des coutumes et des usages qu'il faudra replacer les propos du père de Mémoria pour mieux évaluer la menace par laquelle ce dernier referme son discours : se marier ou être expulsée de la chaîne familiale. C'est dans de telles structures familiales que reviennent les personnages voyageurs de bien de textes des nouvelles écritures africaines de voyage. Un retour au pays, dans une telle perspective doit s'entendre comme une rencontre avec cette famille exigeante et intolérante. Un revenant qui ne peut satisfaire les caprices de celle-ci est inévitablement voué aux gémonies. Massala Massala, par exemple dans *Bleu-Blanc-Rouge*, après un

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 144.

séjour infructueux en France, et alors qu'il est prêt d'embarquer dans le charter qui les ramènent au bercail, lui et bien d'autres Africains, appréhende la rencontre avec cette famille :

Je découvre des visages d'autres Africains dans la cour. Ils sont cernés par des policiers en uniforme, matraques à la main. Les Africains sont résignés. Le dépit se lit clairement sur leurs traits. Ils rentrent malgré eux. Ce n'est pas tant le besoin de rester qui les tenaillent, mais la crainte d'affronter toute une grande famille qui les attend. Comme moi. Cette dure réalité. Cette autre réalité à laquelle on ne peut se dérober. Ces mains tendues vers vous. La famille qui vous encercle. C'est cela, notre crainte. C'est un courage que d'arriver d'un long voyage sans un présent pour sa mère, pour son père, pour ses frères et sœurs. Cette angoisse habite l'intérieur de la gorge. Elle ôte les raisons de vivre¹.

Massala Massala est au terme d'un parcours difficile. Ce personnage bercé par une grande naïveté est allé en France pour faire fortune et, à l'instar de son mentor, Charles Moki, aider ses parents à sortir de la misère. Après de nombreuses difficultés liées notamment à l'obtention d'un visa et à l'achat d'un billet d'avion, Massala Massala se retrouve à Paris. C'est alors qu'il découvre le sens des propos sans cesse répétés par Moki, « Paris est un grand garçon ». Entraîné dans des activités interlopes, il est appréhendé par la police sur la place de Château-rouge où il se livre à la vente des titres de transport achetés avec des chèques volés. Incarcéré pendant dix-huit mois à la maison d'arrêt de la Seine-Saint-Denis, il est jugé puis condamné pour de nombreuses charges, entre autres, « complicité d'escroquerie, usurpation d'identité, faux et usage de faux »². Finalement le personnage est sommé de quitter le territoire français. C'est sur ces entrefaites qu'il redoute de retourner bredouille dans sa famille et d'être la risée du voisinage.

Les attentes démesurées de la famille accablent également Mémoria qui reçoit sans cesse lettres et bandes sonores de son père sur une cassette où il est question de respect, d'obéissance et de devoir de la fille envers ses parents³. L'écriture de ces textes montre la difficulté et l'incompréhension que fait naître le départ d'un fils, d'une fille,

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 219.

² *Ibid.*, p. 202.

³ F. Diome, *Kétala*, op. cit., p.202.

d'un frère ou d'une sœur pour l'Europe. Ainsi la restructuration de la famille, dans une telle perspective, passe essentiellement par la déstructuration de l'individu. Joseph Gâkoutouka, le personnage narrateur de *L'Impasse* de Daniel Biyaoula a connu cette aliénation jusqu'à la démence. C'est également au nom du respect de la tradition que sa famille et principalement son frère aîné Samuel lui intime l'ordre de sombrer dans la platitude la plus pitoyable. Ce frère aîné n'hésite d'ailleurs pas à rappeler au personnage quelques prérogatives que lui confère son droit d'aînesse lorsque Joseph refuse de mettre un costume comme le souhaite Samuel : « Que tu aimes ou non, tu le dois pour notre image, pour notre honneur, pour l'honneur de la famille !...Et puis c'en est assez ! Je suis ton aîné, et tu dois m'obéir ! Mais qu'est-ce que ces manières ? Mais vous tous là, dès que vous avez séjourné en France, vous oubliez les traditions ! C'est pas possible ça ! »¹ La question que soulève le personnage que met en scène Daniel Biyaoula s'associe également à ce qui, dans la mentalité des personnes résidant en Afrique, se rapporte à la modernité. Ceux-ci, sans prétendre rejeter les valeurs traditionnelles, y trouve un appui pour légitimer des pratiques démagogiques où vivre devient la simple conjugaison de faux-semblants. Cette question du masque, du camouflage de la réalité est d'ailleurs soulevée par le narrateur dès l'incipit du texte :

Il est tout plein de bruit et de monde l'aéroport Roissy Charles de Gaulle. Il y a surtout des Noirs, des Africains. Costumes de toute sorte, plus clinquants les uns que les autres. Cravates en soie. Robes de satin. Gants blancs. Chaussures vernies ou cirées à souhait. Parfois manteau en laine, de cuir ou en fourrure sur le bras. Tout ça se croise sans discontinuer. C'est des vacanciers. Ils causent, crient, font de grands gestes, se tordent de rire. Par moments, c'est à un défilé de mode que j'ai l'impression d'assister. Par moments, vrai, c'est comme si j'étais dans un bal masqué.²

Le personnage, qui d'emblée se présente en situation de porte à faux avec un environnement carnavalesque, dispose pourtant à l'ouverture du texte d'un brin d'ethos que son déploiement dans l'espace-temps de la diégèse va contribuer à dissoudre. Dès cette scène initiale, les termes de l'interaction que balise la scène d'énonciation du roman

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 43.

² *Ibid.*, p. 13.

prédisposent ainsi l'univers de fiction mis en place à un dialogisme interne. D'un côté, un narrateur-personnage qui a son point de vue existentiel et qui entend s'y attacher. De l'autre côté des énonciateurs seconds et intratextuels, qui visent précisément à démentir les principes du personnage principal et à le persuader d'abdiquer cette conception de la vie. Tel nous semble le grand problème interactionnel que soulève la question du personnage dans les nouvelles écritures africaines de voyage. En effet, à l'ouverture du roman *L'Impasse* par exemple, Joseph Gâkoutouka mène une existence normale et jouit d'une dignité incontestable en France. Il y travaille, dans une industrie de pneumatique, sans que sa condition de vie ni le type d'emploi qu'il exerce ne constituent une source d'amertume. Après un séjour prolongé dans ce pays, il décide, à l'occasion de vacances, de rendre visite à ses parents dans son Congo natal. C'est sur ces entrefaites que la fracture de sa personnalité se déclenche. De ce point de vue, on peut, au regard de ce personnage, inférer, comme Xavier Garnier, que : « A partir du moment où toute intériorité est ouverte aux quatre vents du dehors, se pose la question du statut du personnage¹ ». C'est ainsi, dès l'instant du départ, pendant qu'il se trouve à l'aéroport Roissy Charles de Gaulle avec sa compagne française Sabine, que Joseph Gâkoutouka commence à subir la pression de l'extérieur. Un groupe de compatriotes vêtus avec appareil se met à faire des gorges chaudes sur sa mise dérisoire, sur son teint sombre et sur sa relation avec la femme blanche. Cette pression de l'extérieur accable le personnage de façon décisive pendant son séjour au milieu de ses parents. En effet, le séjour de Joseph à Brazza lui permet d'une part de comprendre le mimétisme ou la singerie des mœurs blanches de la part des Africains de Paris, d'autre part la difficulté d'articuler une personnalité singulière et digne dans les deux espaces qu'il fréquente, l'Afrique et la France. Ce sentiment d'étouffer, d'être coincé entre le marteau et l'enclume, nous l'avons noté, trouve un répondant paratextuel dans la dénomination des différentes parties du roman, puisque les trois parties qui composent le texte ont respectivement pour titres : « première constriction », « deuxième constriction » puis « la mue », titres relatifs aux différentes métamorphoses que subit la personnalité de Joseph au fil de sa traversée des espaces congolais et français. Ainsi, une mise en relation de son séjour à Brazza et de son

¹ X. Garnier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2001, p. 36.

séjour en France après le retour de son voyage permettra de mieux saisir le sens qui s'associe à cette scénographie narrative mise en place par Daniel Biyaoula.

L'une des caractéristiques du personnage des nouvelles écritures africaines de voyage, entendu par là le personnage principal, tient, selon certains textes critiques évoqués dans la première partie de notre étude et principalement celui de Cazenave, à une volonté de détachement de l'Afrique. Pourtant, dans le cas des romans de Biyaoula, de Diome, de Mabanckou ou de Beyala, le personnage littéraire nous semble non pas mû par une volonté de détachement, mais précisément désarçonné ou déçu par la tournure que prend la vie quotidienne en Afrique, le désœuvrement, la paresse, l'ivrognerie, le clientélisme et les illusions qui président aux mœurs de ses compatriotes à commencer par sa famille. L'espace en lui-même, dans le cadre de *L'Impasse*, ne semble pas rassurer Joseph qui après plus d'une décennie en France constate tristement que « C'est terrible, particulièrement horrible, démoralisant, cette impression qu'on a dans une ville africaine quand on a encore en tête les images de Paris. Elle vous amène obligatoirement à vous demander si vous n'êtes pas ailleurs, dans une autre galaxie. »¹

La première évidence à laquelle est confronté Joseph à Brazza est la misère et la cohorte d'effets que celle-ci entraîne dans la manière de vivre des personnes. Chez ses parents où « les couinements de rats et les stridulations des moustiques » ne lui permettent pas un sommeil reposant, le personnage est en plus atterré par une sorte de frénésie, de besoin urgent de vivre ou de profiter de la vie et principalement de paraître, de poser et de faire étalage de quelques atouts que l'on dispose ou encore de ce que l'on prend pour tel. Ainsi en est-il du statut de « Parisien » ou des relations que l'on peut avoir avec quelques personnages importants de la place. Par exemple, lorsqu'il est de règle pour tous les autres membres de la famille de ne prendre qu'un repas par jour, au Parisien, cette règle ne s'applique pas, de crainte que la famille ne devienne l'objet de risée. Par ailleurs, Samuel, frère aîné de Joseph, directeur dans les télécommunications, tire orgueil du fait que son frère connaisse Karl de Mouelle et Laustel Laba, deux fils de dignitaires du pays. Joseph lui-même est boudé par sa famille à son arrivée à Brazza parce qu'il n'a pas mis un costume et une cravate comme tout véritable Parisien l'aurait

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, *op.cit.*, p. 83.

fait à en croire ses parents. Ceci amène d'ailleurs Samuel à le conduire immédiatement aux "Habits de Paris", une boutique où s'habillent les personnalités importantes de Brazza lorsqu'elles ont oublié de faire leurs emplettes à Paris. Samuel profite au passage d'intimer à son frère arrivant l'ordre de ne pas révéler sa véritable profession en France, vu qu'il travaille comme ouvrier dans une société fabriquant des pneumatiques. Il lui est en revanche conseillé de se présenter comme un informaticien et comme un grand ami des fils de De Mouelle et du ministre Laba. De ce point de vue, le personnage mis en scène dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, n'est pas sans rappeler le Barnabas de *Chemin d'Europe*, bien que leur itinéraire diverge et bien que leur situation respective s'articule sur des contextes temporels différents. Le point commun entre ces deux personnages est sans aucun doute leur attitude iconoclaste face à des valeurs que l'on voudrait leur inculquer au nom de la tradition et contre une modernité réduite au principe du mimétisme, du moindre effort, du gain facile ou du clientélisme. Joseph s'entend d'ailleurs traité d'iconoclaste par son frère aîné, lorsqu'il refuse d'obtempérer à l'invitation que celui-ci lui fait d'aller à la messe¹. Dans une telle perspective, lorsque Cazenave considère le roman de Daniel Biyaoula comme constitutif d'une « littérature du déracinement »², la catégorie ainsi établie peut bien s'appliquer à *Chemin d'Europe*, étant donné la manière dont le personnage mis en scène dans ce roman se positionne par rapport aux valeurs communautaires et familiales, précisément dans le rapport entre le héros et son père³ ainsi qu'entre Barnabas et les anciens⁴ comme dans le mépris qu'il a de toute sorte de passe-droit. Barnabas lui-même soutient :

Je dois confesser que j'étais une sorte d'Hydre aux chimères, un monstre d'optimisme dans un pays où l'appétit du gain, du pouvoir, le culte de l'intérêt avaient déshumanisé l'homme. On me disait : « L'Afrique s'embourgeoise [...] Les affinités politiques l'emporteront bientôt sur les diplômes...fais attention ! Tu as toujours l'air d'attendre on ne sait quoi ! Il faut prendre parti. »⁵

¹ *Ibid.*, p.132.

² O. Cazenave, *Afrique sur Seine, op. cit.*, pp. 78-92.

³ F. Oyono, *Chemin d'Europe, op. cit.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, pp. 93-102.

⁵ *Ibid.*, p.103.

Ce discours mentionné, cet écho de la doxa, de l'opinion, rejoint celui que Samuel tient à son frère dans *L'Impasse*, lui affirmant qu'il a de bonnes relations, qu'il faut connaître les gens importants de leur pays, parce que les relations de ce type servent. Ainsi s'explique l'isolement qui frappent ces deux personnages au sein même de leur famille et si dans *Chemin d'Europe* le personnage est épaulé par sa mère, dans *L'Impasse* c'est à une solitude complète qu'est rivé Joseph, d'où les récurrentes métaphores du mur¹, de la fosse² qui structurent son rapport avec ses parents. En outre, Barnabas dans *Chemin d'Europe* s'insurgeait contre certaines habitudes de filles africaines qui, voulant imiter leurs « rivales européennes », s'attelaient à des pratiques répréhensibles comme « excentricités, décrépage de cheveux, perruques, rouge à lèvres, engouement pour le pantalon, fume-cigarettes »³. Ces modes d'appropriation de la culture prétendument occidentale ne sont pas absents des nouvelles écritures de voyage dans le roman africain. Les romans de Daniel Biyaoula et d'Alain Mabanckou, sont de ce point de vue, des textes majeurs.

L'une des questions qui obsèdent Joseph dans *L'Impasse* est à associer avec sa peau très foncée. C'est à son enfance que remonte le pseudonyme de Kala, le charbon, que sa mère lui a attribué en raison de son teint très foncé. Ce pseudonyme lui est d'ailleurs rappelé lors des premiers jours à Brazza jusqu'à ce que son frère Samuel impose le respect dû au Parisien et oblige la famille à appeler le protagoniste par son vrai prénom, Joseph. Le personnage retrouve également ce pseudonyme pendant le bref séjour qu'il effectue au village, auprès de son grand-père Tumona, l'ancien combattant de l'armée française. Dans la dernière séquence du récit, Joseph rencontre un double à travers le personnage de Justin. Mais la mort de ce double dans un accident de voiture est également symbolique du sens que construit le roman. Ce compatriote que Joseph rencontre dans une soirée africaine organisée dans la salle Denfer partage avec lui la commune condition d'avoir été mis à l'index dans leur propre famille à cause de leur peau très noire. Comme Joseph dans son enfance, Justin a reçu de sa mère, le sobriquet « le goudron » à cause de son teint foncé.

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., pp. 64, 137, 140.

² *Ibid.*, p.54.

³ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, op. cit., p. 108.

La relation du personnage à une enfance malheureuse est également un thème fédérateur des nouvelles écritures africaines de voyage. A l'instar de Joseph, Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* ainsi que les deux protagonistes de Calixthe Beyala, Assèze Christine et Saïda Bénérafa ont eu une enfance malheureuse dans leurs familles respectives. Mais, dans le cas de Joseph, c'est surtout une conversation avec sa sœur, Marie, qui lui apprend que la modernité, pour la femme africaine tient à une chose : ressembler à la femme blanche. Pour ce faire, les deux passages obligés demeurent la décoloration de la peau et le défrisage de cheveux. Il se souviendra de cette conversation avec Marie à son retour en France et peu avant son licenciement. En effet, lors d'une émission télévisée que Joseph regarde, des Africaines soutiennent « à la télé, au vu et au su de toute la terre »¹ que la dépigmentation de la peau et le décrêpage des cheveux les rendent belles. Les propos tenus dans cette émission télévisée lui sont d'ailleurs rappelés le lendemain à son lieu de travail par ses collègues. Joseph en vient d'ailleurs à une conclusion qui redéfinit ce qu'est, selon lui, l'Africain d'aujourd'hui :

Une interrogation supplémentaire qu'elle a introduite dans ma tête, Marie. C'est que je les trouve d'une logique implacable, ses propos ! Pourtant, je le sens que derrière il y a quelque chose de pas net, qui m'est hermétique. Depuis quelque temps, ça me triture la cervelle cette histoire de décoloration et de défrisage. Là, comme j'ai, de très près, vu mes sœurs et bon nombre de mes compatriotes, que je m'aperçois qu'ils ne sont pas seulement réservés à nos Africaines de France, que ça se démocratise, elle est là dans ma tête, plus vivante que jamais, la question. Et l'équation : $x + \text{Africain} + \text{Africaine} + \text{produits cosmétiques} = \text{décoloration de la peau} + \text{défrisage des cheveux}$ me paraît une évidence. Et je veux le comprendre, moi, cet x , je veux qu'il m'apparaisse clairement cet x .²

Le personnage, sur cette remarque, rejoint les constatations de Massala-Massala dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou. De ce point de vue, le discours littéraire capte les mythes et fantasmes des espaces que fréquente le personnage. En effet, au nombre des indices qui signent le degré ou le niveau d'ancrage d'un Africain d'aujourd'hui dans la modernité, entendue par-là le mimétisme des mœurs occidentales, il y a la décoloration de sa peau et le port de vêtements chers. Massala-Massala, dans

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 178.

² *Ibid.*, p. 86.

Bleu-Blanc-Rouge, en fait la remarque lors de chaque retour au pays de Moki, le Parisien du quartier qui inspire d'ailleurs le personnage mis en scène par Mabanckou dans son projet de voyage :

Moki était arrivé. Ce que nous remarquons de prime abord, c'était la couleur de sa peau. Rien à voir avec la nôtre, mal entretenue, mangée par la canicule, huilée et noirâtre comme du manganèse. La sienne était blanchie à outrance. Il arguait que l'hiver y était pour quelque chose. Plus tard, en France, je sus qu'il s'appliquait sur tout le corps des produits à base d'hydroquinone.¹

La décoloration de la peau constitue ainsi l'un des artifices de certains personnages revenus de France. Cette tromperie contribue à consolider le mythe de la France comme pays de cocagne. Démentir cette légende c'est aller à contre-courant, détruire des rêves, faire voler en éclats des projets enchanteurs. Or c'est précisément à cela que se livre le personnage que nous appelons le revenant malheureux, qui, par souci de rétablir la vérité sur l'émigration, se heurte à une opposition radicale. Ainsi, dans l'univers que décrivent les romans, qui d'ailleurs sont majoritairement écrits à la première personne, l'ethos que mobilise le narrateur autodiégétique vise essentiellement à articuler la difficulté à exister dans une société africaine où tout pousse à conclure, contrairement à la formule de Sartre, « l'essence précède l'existence ». Joseph dans *L'Impasse* revient d'ailleurs à plusieurs reprises entre ces deux verbes d'être et d'exister :

Ça commence sérieusement à m'embêter, à m'interroger sur une multitude de choses, cette ville, ses gens, ma famille. Des minutes entières que je tente vainement d'y apporter des réponses, de savoir si j'existe, si je peux exister à Brazza, si nous autres nous pouvons exister, si notre lot à nous ce n'est pas seulement d'être...²

Le revenant malheureux débarque ainsi dans une société où des idées préconçues lui préexistent en ce qui concerne le mode d'existence d'un Africain venant de France, un Parisien. Il est attendu de lui une confirmation, une obéissance sans faille à ce que lui-même vit précisément comme un diktat. Les termes axiologiques qu'il emploie au sujet

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, p. 60.

² D. Biyaoula, *L'Impasse*, *op. cit.*, p. 132.

de ces compatriotes ou des autres Africains de Brazza ou de France soulignent bien sa distanciation. Ceux-ci sont « bêtes »¹, « obtus »², « félons »³, fiers de leur « couenne »⁴. Ces termes engagent la subjectivité du narrateur. Ils permettent au personnage de prendre ses distances face à cette modernité de façade, cette occidentalisation postiche. De ce point de vue, les interrogations que soulève ce personnage de Biyaoula le rapprochent de la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome qui, à l'occasion d'un voyage dans son île natale de Niodior, remarque :

Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'autre pour ceux que je continue à appeler les miens. Je ne sais plus quel sens donner à l'effervescence que suscite mon arrivée. Ces gens qui s'attroupent autour de moi viennent-ils fêter une des leurs, me soutirer quelques billets, s'instruire sur l'ailleurs qui les intrigue, ou sont-ils simplement là pour observer et juger la bête curieuse que je suis peut-être devenue à leurs yeux.⁵

Lors de son séjour au Sénégal, Salie rencontre en effet toutes les catégories de personnes que ces propos mentionnent. Des personnes de sa famille ou simplement des voisins mendiants accourent dans l'espoir de profiter financièrement de la revenante. Les assemblées de femmes en revanche tiennent à l'écart cette Africaine qui a abandonné les travaux domestiques pour les livres. Le seul personnage qui partage les convictions de Salie est Monsieur Ndétaré, son ancien instituteur. Autant dire que les retours au pays natal dans les nouvelles écritures diasporiques lèvent le voile sur une Afrique à la dérive, assumant de façon maladroite son insertion dans un monde globalisé. Contrairement aux premières œuvres de voyage où le séjour en Occident ne présupposait pas un reniement des valeurs socialement partagées, les nouvelles écritures de voyage mettent en avant la situation d'échec qui s'associe à tout revenant tenant un discours vrai sur l'émigration.

Chez Biyaoula comme chez Fatou Diome, la scène d'énonciation du roman s'apparente ainsi à une difficile redéfinition de soi dans une société engluée de façon

¹ *Ibid.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 137.

³ *Ibid.*, p. 180.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit. p. 190.

inamovible dans une sorte d'orthodoxie, d'autant plus que Ruth Amossy dans son livre consacré à l'analyse des modalités de présentation de soi remarque :

En disant « je », le locuteur construit dans son énonciation une image de soi en même temps qu'il se constitue en sujet. C'est à travers cette image qu'il s'identifie – qu'il se donne à voir d'une façon qui permet de le situer socialement et de le distinguer individuellement par des traits particuliers. Quelles que soient les données préexistantes dont l'interlocuteur dispose sur le sujet parlant, l'exercice de la langue les reprend et les rejoue.¹

Joseph s'emploie ainsi à s'affirmer désespérément jusqu'à la capitulation, à l'adoration de ce qu'il avait honni, une sorte de valorisation par contraste. De retour en France, le personnage de Biyaoula voit toute équanimité s'effondrer. Après un séjour en hôpital psychiatrique, il s'applique à manger la nourriture la plus brute pour prendre le plus de poids possible. Joseph reconnaît avec lucidité qu'il a perdu « pour de bon le goût de l'universalité »², qu'il aurait dû éviter d'aller à Brazza. Plutôt que de s'appeler Joseph, il préfère « grand Jo », l'adjectif « grand » témoignant du respect dévolu à sa personne dans les milieux africains de Poury. Il troque ainsi son sérieux d'avant le séjour à Brazza contre de nouvelles convoitises : les femmes, l'alcool, les vêtements, la passion pour les voitures, l'envie du pouvoir, véritable répondant du clientélisme qu'il a vu en Afrique. Tout ceci démontre la portée traumatisante du séjour effectué en Afrique :

J'ai fait du plaisir du corps mon leitmotiv. Un hédoniste, un jouisseur, c'est ce que je suis ! Le plaisir, il n'y a que ça de vrai ! Quand je le prends, mes angoisses, mes inquiétudes, mes souffrances n'existent plus, sont balayées. Le plaisir, c'est ce qui vous fait toucher la vie, la vraie ! Manger, boire, baiser, danser, s'habiller, parader ! C'est dans cela que je trouve un véritable intérêt ! C'est ça la vie !³

Dans les romans de Biyaoula et de Fatou Diome, la scénographie du retour au pays permet ainsi au personnage d'empoigner les fausses idées répandues en Afrique sur la modernité ou sur le voyage en France comme condition suffisante de réussite sociale et

¹ R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 105.

² D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 251.

³ *Ibid.*, p. 311.

entreprennent de les déconstruire. Les mises en relation ainsi établies entre les textes de ces écrivains et ceux de Mabanckou montrent bien que les écrivains de la nouvelle génération, au-delà de leurs déclarations extratextuelles, restent attachés à l'espace géographique de l'Afrique. Le retour au pays natal, pour ainsi dire, a encore droit de cité dans les écritures africaines de voyage.

Bien que le discours sur l'Afrique intègre les préoccupations actuelles de mondialisation, l'énonciation littéraire s'articule toujours sur une dimension argumentative associée à l'Afrique et à son ouverture au monde. Ainsi, dans le cas du narrateur de *L'Impasse*, comme dans les autres textes analysés, à travers cette fenêtre ouverte sur la terre africaine que constitue le séjour de Joseph à Brazza, sont décrites les pratiques de la décoloration de la peau, du décrêpage des cheveux, de la prise de poids, des croyances religieuses empreintes de naïveté mais aussi l'oppression de la famille et du qu'en-dira-t-on sur le personnage voyageur. A ce sujet, Fatou Diome écrit dans un passage d'une ironie mordante :

Au lieu de faire des enfants, ceux qui rentabilisent leur progéniture feraient mieux de coter leurs ovules et leurs spermatozoïdes en Bourses. S'il faut allaiter son bébé et lui demander ensuite d'en payer le prix durant toute sa vie, les gynécologues, les banquiers et les avocats devraient trouver une méthode pour proposer aux fœtus des contrats in utero.¹

Les nouveaux romans africains de voyage s'attachent ainsi à montrer cette décadence morale de l'Afrique contemporaine. Dans *Les Honneurs perdus* de Beyala, l'héroïne entend sa mère lui déclarer, pendant qu'elle part pour la France : « N'oublie pas de m'envoyer l'argent de mon lait que tu as bu depuis ta naissance. »²

Dans *L'Impasse*, lors d'une séquence où Joseph et son frère sont reçus à dîner chez le ministre Laba, par exemple, le personnage ne s'empêche pas de remarquer comment la peau jaunie, les bourrelets et la vêtue luxueuse font bon ménage avec la suffisance des visages et le vide intellectuel qui sous-tend la vie des gens réunis pour ce dîner. Joseph en éprouve d'ailleurs l'impression d'y être un intrus, d'y « faire

¹ F. Diome, *Kétala*, op. cit., p. 165.

² C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., p. 181.

tapisserie ». Le contraste est d'ailleurs assez frappant entre les personnes rencontrées à ce dîner et celles qui habitent dans les quartiers populaires. Entre les bourrelets de graisse des personnes rencontrées chez le ministre Laba qui d'ailleurs donnent tous l'impression de participer à un mardi gras¹ et les autres personnes rencontrées qui sont, elles « Tous maigres, tous pas heureux, tous sans travail. »² Entre les grosses voitures luxueuses des dignitaires du pays et l'absence quasi-totale de routes dans la ville, entre le vide intellectuel des « timoniers » du pays et la grandeur de ceux dont ils veulent être des émules, Marx, Lénine et Engels puisque leurs portraits jouxtent ceux des dirigeants politiques locaux à différentes places de la ville. La ville elle-même est divisée en quartiers correspondants au degré de richesse des habitants qui s'y trouvent. La cité où habitent les parents de Joseph regorge tous les laissés-pour-compte alors que le Mont Banéné, où habite Samuel, directeur général dans les télécommunications, se présente comme l'antichambre du Seizième, le quartier résidentiel du ministre Laba.

Au regard de ce personnage, comme des autres personnages mis en scène dans les textes de la nouvelle Afrique sur Seine, ainsi que de leur inscription dans l'espace africain, nous pouvons inférer, à l'instar de Thorsten Schüller, que :

Ce sont surtout les auteurs vivant en exil qui mettent en scène l'Afrique noire comme un continent qui participe à la mondialisation avec tous les avantages, mais aussi avec tous les désavantages et conflits que celle-ci entraîne [...] La littérature africaine d'expression française semble donc être en train de se reconstituer, de chercher et de trouver de nouvelles images de l'Afrique [...] Les écrivains de la diaspora ont, grâce à leurs biographies, un regard particulier et créent avec leur esthétique un nouveau discours sur l'Afrique.³

Le texte littéraire fonctionne ainsi comme un « sociolecte »⁴ et la scène du retour au pays natal compte au nombre des modalités d'appréhension de cette nouvelle image de

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 130.

² *Ibid*, p. 72.

³ T. Schüller, « A la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano) », dans V. Coulon et Xavier Garnier (dir.), *Les littératures africaines. Textes et terrains, Hommage à Alain Ricard*, Paris, Karthala, 2011, pp. 321-333.

⁴ Nous empruntons ce terme à Pierre V. Zima, « Le concept de théorie en sciences humaines. La théorie comme discours et sociolecte », dans J. M. Adam et Ute Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, 2005, pp. 21-33.

l'Afrique que donne les romans contemporains. L'Afrique que racontent Beyala, Biyaoula, Mabanckou et Diome n'est plus un espace vénérable et révérent, sans tares. C'est un regard lucide et sans complaisance que ces romanciers dressent sur leur terre d'origine. Le personnage que nous appelons revenant malheureux désigne ainsi ce voyageur dont le retour en Afrique se présente dans le roman comme le point d'enclenchement d'une fatalité. C'est dans cette perspective qu'il faut inscrire les personnages, principaux ou non, qui s'enlisent après un retour en Afrique. Dans *L'Impasse*, Joseph après un séjour à Brazza devient débile. Massala-Massala dans *Bleu-Blanc-Rouge* se fait arrêter et rapatrier pour être l'objet de risée, puisqu'il soutient que tel est le sort réservé aux « Parisiens refoulés »¹. Mémoria dans *Kétala* rentre au Sénégal infectée d'une maladie incurable qui l'entraîne dans la tombe peu de temps après son retour. Certains personnages comme Moussa le malheureux footballeur dont l'histoire est rapportée par un récit intercalé dans l'intrigue du *Ventre de l'Atlantique*, rentrent en Afrique pour se suicider, après un séjour infructueux en France. Ceux-ci figurent aussi au nombre de ces personnages infortunés. La construction de tels personnages peut s'expliquer par un souci auctorial de rétablir la vérité sur les conditions de vie des immigrés africains en France. Toutefois, au-delà de cette intention noblement didactique des auteurs, ce qui n'est d'ailleurs pas nouveau si l'on se réfère à un texte comme *Le Docker noir* de Sembène Ousmane ou à un autre texte du même écrivain, *Oh pays ! Mon beau peuple*, racontant le retour malheureux d'un Africain parmi les siens, il faudrait s'interroger sur les personnages qui colportent des images féériques de l'ancienne puissance coloniale dans certains espaces de la post-colonie.

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 217.

I. 1. B. Le revenant imposteur et la rémanence du mythe métropolitain

Dans les premières écritures africaines de voyage, l'évocation de la France s'associe à un idéal. La métropole représentait le modèle de société dont les personnages africains souhaitaient s'inspirer pour le progrès de leurs pays. En effet, l'espace français suscite de l'enthousiasme du personnage voyageur. Celui-ci évoque la terre métropolitaine comme un espace de beauté où le personnage est certain de confronter des notions historiques apprises à l'école à la réalité ambiante. Le voyage en France confère dans ces conditions une aura au personnage qui l'effectue. Ainsi, Barnabas dans *Chemin d'Europe* se réjouit d'avance à la perspective de son possible départ en France : « La France qui avait à elle seule le don de vous transfigurer »¹. La même exaltation est celle de Fara, qui, à son arrivée en France, refuse de se reposer pour aller « aussitôt prendre contact avec Paris »². Tanhoé Bertin, le narrateur d'*Un Nègre à Paris*, bien que son propos se déploie sous le mode de la dérision, ne s'empêche pas d'exulter du fait que grâce à son séjour en France, il porterait « l'auréole et le parfum de Paris »³. Ce tressaillement de joie qui s'associe à la France se lit comme une persistance du charme que l'ancienne métropole a exercé dans l'imaginaire africain. La littérature africaine est riche de bien de textes où tous les aspects de la civilisation française sont valorisés en milieu indigène. On se souviendra toujours des personnages comme Méka, le vieux nègre mis en scène par Oyono, qui se sent honoré par le Commandant français venu pour le gratifier d'une médaille en reconnaissance des services rendus à la France⁴. On se souviendra également de Wangrin, ce personnage d'Hampaté Bâ⁵, qui, par la correction de son expression en langue française éblouit ses confrères africains tout en arrachant la sympathie de ses supérieurs blancs. Il en ressort, dans une telle perspective que le contact

¹ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, op. cit., p. 152.

² O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 29.

³ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 7.

⁴ F. Oyono, *Le Vieux Nègre et la médaille*, op. cit.

⁵ A. Hampaté Bâ, *L'Étrange destin de Wangrin*, Paris, 10/18, 1973.

d'un personnage africain avec la culture française assure à celui-ci un regain d'influence et de considération sociale. Les nouvelles écritures africaines de voyage réitèrent cette énonciation des vestiges du passé commun. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, cette persistance du complexe du colonisé amène Fatou Diome à écrire :

Après la colonisation historiquement reconnue règne maintenant une sorte de colonisation mentale : les jeunes joueurs vénéraient et vénèrent encore la France. A leurs yeux, tout ce qui est enviable vient de France. Tenez, par exemple la seule télévision qui leur permet de voir les matchs vient de France. Son propriétaire, devenu un notable au village, a vécu en France. L'instituteur, très savant, a fait une partie de ses études en France. Tous ceux qui occupent des postes importants au pays ont étudié en France. Les femmes de nos présidents successifs sont toutes françaises. Pour gagner des élections, le Père-de-la-nation gagne d'abord la France. Les quelques joueurs sénégalais riches et célèbres jouent en France. Pour entraîner l'équipe nationale, on a toujours été chercher un Français. Même notre ex-président, pour vivre si longtemps s'était octroyé une retraite française. Alors sur l'île, même si on ne sait pas distinguer, sur une carte, la France du Pérou, on sait en revanche qu'elle rime avec chance.¹

La France continue ainsi de représenter pour les ressortissants de ses anciennes colonies une terre de culture, de réussite et de consécration. Dans la fiction diasporique, cette illusion est entretenue en grande partie par l'image métropolitaine que continue de produire les médias et que le discours littéraire capte, ainsi que par des personnages qui, bien qu'accessoires, exercent une indéniable influence sur les jeunes aspirants au voyage. En revanche, les personnages qui véhiculent le mythe sont indéniablement représentatifs du déclin de la conscience du personnage dans les nouvelles écritures diasporiques africaines. Au nombre des passeurs de cette France idéalisée, figurent des personnages déjà présents dans la littérature africaine comme les anciens combattants et ceux, nouveaux, que nous appelons les affabulateurs, les revenants qui tiennent un discours par trop enchanteur de leur vie en France.

La figure de l'ancien combattant, bien qu'elle soit beaucoup plus représentée dans les textes dont l'intrigue se déroule en Afrique, est toujours présente dans les écritures africaines de voyage, depuis les textes de la première génération. Ainsi, un personnage du *Docker noir* soutient être arrivé en France depuis 1901 et avoir fait les deux guerres aux

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 60.

côtés de la France¹. Ces évocations rappellent que les écritures de voyages dans le cadre de la littérature africaine s'inscrivent dans un prolongement des rapports nés de la situation coloniale. Elles constituent la mise en fiction des restes d'amitiés et d'inimitiés que cette situation de cohabitation a générés.

Bernard Mouralis soulève cette question des rémanences dans la post-colonie des vestiges de l'époque coloniale dans ses deux livres *L'Europe, l'Afrique et la folie*² et *République et Colonies*. Ainsi la France en tant qu'ancienne puissance coloniale a toujours conservé un grand prestige dans l'imaginaire des Africains. Ce prestige autrefois associé au discours des anciens combattants dans leur pays, trouve un relais dans le discours d'un type de personnage que nous appelons ici le revenant imposteur. Cette dénomination renvoie à un type de personnage qui, ainsi que le faisait l'ancien tirailleur mais avec une intention beaucoup moins honnête, construit des affabulations sur la France ; fantasmes qui présentent l'ancienne puissance coloniale comme un espace de réussite facile, une espèce d'El Dorado. Ce discours a une grande emprise sur l'imaginaire de bien de jeunes personnages qui, de façon très naïve, se laissent bercer par les illusions que suscite le discours de l'affabulateur. Dans *L'Impasse* de Biyaoula par exemple, une séquence évoque la figure de l'ancien combattant de l'armée française. C'est notamment lors du bref séjour que Joseph passe au village pour échapper à la lancinante « torture » que lui infligent ses parents que cette mémoire coloniale affleure à la surface du récit. En effet, pendant ce séjour au village, le narrateur est hébergé par son grand-père, ancien combattant dans l'armée française. L'attitude et le comportement de ce grand-père confirment les conclusions de Bernard Mouralis dans son livre *République et Colonies*, faisant état des deux logiques qui, de Faidherbe à De Gaulle, en passant par Mangin, Diagne et Clemenceau, ont régi la question de la « force noire » au sein de l'armée républicaine française « la logique de l'association et la logique de l'assimilation »³. Ainsi, pendant que Joseph est chez Grand-père Tumona, celui-ci, qui d'ailleurs ne parle qu'un « français du cru », n'arrête pas de parler des villes qu'il a vues en France et surtout de parler du Général. Il fait même écrire à Joseph une lettre adressée

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p. 104.

² B. Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993.

³ B. Mouralis, *République et Colonies*, op. cit., pp. 159-232.

au président français ; lettre dans laquelle il réclame sa pension de guerre jusqu'alors jamais versée. En outre ce grand-père, le jour du départ de Joseph, vêt son uniforme d'ancien combattant. Une telle séquence n'est pas anodine dans une œuvre littéraire pour peu que l'on conçoive l'énonciation littéraire comme faisant partie de l'*archéion* d'un espace social, de cette "aire de productions discursives qui donnent sens aux actes d'une collectivité."¹ Dans le cadre de cette scène, le discours littéraire que met en place le roman *L'Impasse*, s'autorise d'un destinataire, la vérité sur l'imaginaire africain dans sa relation à l'ancienne puissance coloniale, pour énoncer. De ce point de vue, il est difficile de penser une rupture entre négritude et "migrITUDE", puisque de Bakary Diallo à Biyaoula en passant par Hampaté Bâ, la question de "la force noire" ou des "Tirailleurs" dits "sénégalais" est récurrente dans le roman africain. Cette séquence du roman *L'Impasse* sonne comme un écho du contexte historique où il était possible de voir le colonisé, ainsi que le rapporte Mouralis, "comme l'acteur d'une histoire que la France n'avait pu affronter avec ses seules forces." Cette place de l'Africain dans l'armée républicaine française est récurrente dans les écritures africaines de voyage. Des personnages comme De Gaulle incarnent de véritables légendes dans le roman africain de voyage. Dans *Bleu-Blanc-Rouge*, par exemple, le père de Moki, affirme constamment son admiration pour De Gaulle tout en tirant orgueil du fait que son fils Charles Moki porte le même prénom que le général. Le narrateur parle en ces termes du père de Moki, devenu notable du quartier parce qu'il a un fils résidant en France :

Il parlait de la France pendant les réunions du conseil. Un pays qu'il n'avait pas visité. Il était capable de leur citer sans bégayer les noms de tous les souverains et présidents qui se sont succédé là-bas depuis le second Empire de Napoléon III jusqu'à nos jours. Il aimait particulièrement le général de Gaulle (*Digol*, prononçait-il), et il racontait, comme s'il s'y était trouvé, que le Général était venu à Brazzaville dans les années quarante et, avec le Comité d'Alger, avait organisé une conférence dans cette ville. A l'issue de cette conférence fut projetée une organisation nouvelle des colonies françaises d'Afrique noire. Ce fragment d'histoire, le père de Moki le narrait à chaque conseil du quartier.²

¹ D. Maingueneau « L'analyse du discours et l'étude de la littérature » dans D. Maingueneau et Inger Østentad (dir.), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 26.

² A. Mabankou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, pp. 47-48.

Ce qui est important ici, du point de vue de l'œuvre postcoloniale c'est le processus de théâtralisation à laquelle s'associe l'évocation des personnages historiques ou des personnages qui se remémorent cette période de l'empire ou encore ceux qui sont détenteurs d'une connaissance sur la France. Le livre de Blaise N'Djehoya, *Le Nègre Potemkine*¹ s'inscrit également dans cette perspective. Il se construit autour de la mise en scène d'un ancien combattant en partance pour la France.

Mais, dans les narrations du retour au pays natal ce n'est pas au personnage principal du roman que s'attache le discours d'une France fantasmée. Des personnages du voisinage de celui-ci, par leurs fréquents retours en Afrique peuvent, ainsi que cela se passe dans les romans d'Alain Mabanckou *Bleu-Blanc-Rouge* ou *Verre Cassé*, avoir une influence sur le narrateur autodiégétique. Massala Massala, par exemple dans *Bleu-Blanc-Rouge* doit son rêve de devenir Parisien à la fascination que Moki, un voisin du quartier, exerce sur ses jeunes compatriotes à chacun de ses retours à Pointe-Noire. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, il est également question de ce genre de démagogue, à travers le personnage que la narratrice appelle l'homme de Barbès, cet ancien docker au port de Dakar émigré en France de façon irrégulière et qui, lors de ses retours fréquents au Sénégal avive les projets d'émigration de ses jeunes compatriotes à travers des discours trompeurs sur sa vie en France. En effet, au-delà de la singularité propre à chaque roman, de nombreux points communs cernent la question du retour de ce type de personnage voyageur dans les romans de la nouvelle diaspora africaine en France. Au sujet des romans d'Alain Mabanckou et de Daniel Biyaoula, Lydie Moudileno parle de « parades »² pour caractériser le processus de déploiement de ces personnages dans l'espace de leur pays de naissance. Celles-ci s'associent à une mobilisation du corps ainsi qu'à la profération d'une parole fallacieuse dans le but de montrer que le personnage a acquis, grâce à son séjour en France, une prestance qui le distingue de ces compatriotes restés en Afrique. Fatou Diome écrit ainsi, à propos de l'homme de Barbès :

¹ B. N'Djehoya, *Le Nègre Potemkine*, Paris, Lieu Commun, 1988.

² L. Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, pp. 107-154.

En se mordillant les joues, l'homme de Barbès se jetait dans son lit, soulagé d'avoir réussi, une fois de plus, à préserver, mieux, à consolider son rang. Il avait été *Un nègre à Paris* et s'était mis, dès son retour, à entretenir les *mirages* qui l'auréolaient de prestige. Comptant sur l'oralité pour battre tous ceux qui avaient écrit sur cette ville, il était devenu le meilleur ambassadeur de France.¹

Cet homme de Barbès qui a enduré tant de souffrances et qui a retenu la phrase sans cesse répétée par son père à savoir, « Chaque miette de la vie doit servir à conquérir la dignité »², est parvenu à émigrer dans les conditions non précisées par l'intrigue mais dont on peut deviner l'irrégularité au regard de l'absence de papiers d'identité à son arrivée en France. Aussi s'emploie-t-il à multiplier des stratagèmes pour se hisser au-dessus de ses compatriotes en raison de son séjour en cette terre "bénie." Dans une telle perspective, ses discours ne peuvent être qu'une construction sélective où les faits qui prétendent l'honorer sont ressassés, alors que ceux pouvant entacher sa réputation sont volontairement tus. Par exemple, il ne révèle pas son emploi de manœuvre dans une usine. La narratrice ironise d'ailleurs au sujet de ce bonimenteur en ces termes : « Un tâcheron quittait un foyer anonyme de la Sonacotra, un pharaon débarquait à Dakar, avant d'aller installer sa cour au village. »³ Ainsi tous les récits de son séjour illégal en France⁴, ceux relatifs à l'errance, au vol à l'étalage, au squat avec des compagnons d'infortune, à l'usage de faux papiers ou encore à son travail de vigile, sont exempts des discours qu'il tient une fois chez lui. Par ailleurs, la mention des romans de Dadié *Un Nègre à Paris* ainsi que celui de Socé *Mirages de Paris*, inscrit en italiques dans le récit de Fatou Diome, souligne la relation d'intertextualité entre les écritures de voyage de la première génération et ceux de la nouvelle diaspora. Le texte de Fatou Diome les intègre, les absorbe et s'en distancie en même temps d'autant plus que le Nègre à Paris, ici se déleste de la verve ironique que lui attribue Dadié ainsi que de sa connaissance de l'histoire de France pour ne plus désigner, sous la plume de Fatou Diome, qu'un minable personnage rivé à la clandestinité et aux métiers subalternes. On peut d'ores et déjà lire cette

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 101.

² *Ibid.*, pp. 34, 109, 112, 120, 131, 136, 141, 205.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ *Ibid.*, pp. 101-104.

référence aux œuvres antérieures de voyage comme l'inscription des textes de la nouvelle diaspora à un courant historiquement défini.

Au sujet du personnage affabulateur, les stratégies de son déploiement ont une valeur performative dans la mesure où la finalité de cette mise en scène est certes de gagner en notoriété, mais surtout de faire des émules. Son discours devient ainsi une démonstration de sa transfiguration. Pour cela, les marques de cette transformation magique tiennent, dans les nouvelles écritures de voyage, à deux choses, le corps et le discours d'autoglorification. Ainsi, de l'homme de Barbès du *Ventre de l'Atlantique* à Moki de *Bleu-Blanc-Rouge*, en passant par l'Imprimeur de *Verre Cassé* ou encore Laustel Laba et Karl de Mouelle de *L'Impasse*, les deux compatriotes que Joseph rencontre lors de voyage à Brazza, la mise en scène de ce type de personnage constitue presque un *topos* des nouvelles narrations de voyage dans le roman africain francophone.

Le corps est ainsi mis en scène d'abord par son apparence, ensuite par la vêtue que le revenant arbore, enfin par un effort de celui-ci à prouver son assimilation de la langue française. Moki, par exemple, dans *Bleu-Blanc-Rouge*, qui s'applique à oindre son corps de produits à base d'hydroquinone s'emploie pourtant à berner ses compatriotes et à leur dire que l'hiver, saison inexistante au Congo, est l'explication de son teint. D'autre part, ce personnage se met également en scène à travers sa manière affectée de marcher, de manger et surtout de parler la langue française :

L'allure de Moki était leste, feutrée. On aurait dit la chute d'une boule de coton sur le plancher. Il devait marcher au ralenti, en suspension. Chacun de ses mouvements se décomposait dans une élégance détaillée. Aucun geste, aucun mouvement n'était de trop. Tout était programmé au millimètre près. Cette élégance perturbait la quiétude des jeunes filles du quartier. Elles ne parlaient que du Parisien. Elles s'attroupaient dans la rue principale pour le voir passer, lui lancer un bonjour timide et dévot. Elles l'épiaient, suivaient ses allées et venues, faisaient des pronostics sur son emploi du temps.¹

La parade ici est immédiatement suivie de son effet. Le personnage a des adulateurs. De ce point de vue, les personnages affabulateurs sont des vecteurs de l'émergence de ce que Elise Nathalie Ngo Bakonde, s'inspirant de la sociologie de

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, p. 61.

l'immigration, assimile à la mise en scène littéraire du *Push-Pull-Model*¹, précisément cette manifestation conjointe, chez l'aspirant à l'émigration, de l'aversion pour son pays d'origine et de l'attractivité pour l'ailleurs. L'homme de Barbès dans *Le Ventre de l'Atlantique* également se singularise par ce besoin de paraître et d'appâter les femmes, puisqu'à chacun de ses retours au pays, il épouse une nouvelle femme comme chaque soir il tient un récit de sa vie en France et l'illustre en se référant à son mobilier de luxe et à ses biens électro-ménagers. Ce qui amène Fatou Diome à juxtaposer les deux facettes du personnage affabulateur selon qu'il se trouve en France ou en Afrique : tâcheron en France et pharaon en Afrique. Chez Mabanckou, Moki, qui se remarque d'abord par la blancheur de sa peau, se met ensuite en scène avec ostentation. Il refuse de manger le manioc et le fougou, « aliments de base du pays qui l'avaient fait grandir », alléguant leur manque de vertus diététiques.

Le revenant imposteur se démarque également par les vêtements qu'il met. À cet égard il est très important de rappeler que dans la mentalité de la jeunesse africaine en général et congolaise principalement, l'émigration en France est très souvent mise en rapport avec le phénomène social de la Sape². Ce phénomène génère une véritable « sous-culture » des immigrés ressortissants du Congo en France, c'est du moins ce qui ressort des analyses sociologiques de Justin-Daniel Gandoulou³ et d'Alain Mabanckou. L'appartenance à cette « société » s'associe à un ensemble de techniques et de codes vestimentaires visant à imiter la réussite des cadres supérieurs de leur pays d'origine alors même que ce mimétisme souligne la marginalité de ces jeunes dandys. Selon J. D. Gandoulou, les Sapeurs sont une version africaine des zazous et des hippies des sociétés

¹ E. N. Ngo Bakonde, *La Représentation du « rêve de l'ailleurs » par la voix féminine*, op. cit., p. 22.

² Il faudra entendre par ce terme, la « Société des ambassadeurs et des personnes élégantes », ainsi que le définit le sociologue Justin-Daniel Gandoulou. Alain Mabanckou amplifie cette définition dans son ouvrage *Écrivain et oiseau migrateur*, Paris, André Versailles, 2011, pp. 146-156. Il en fait une sorte de « religion », une philosophie de la vie, une façon de dire le monde et un mode de revendication sociale qui s'attache au port de vêtements confectionnés par les grands couturiers européens comme « Cerutti, Gian Franco Ferré, Francesco Smalto ou Gianni Versace » ainsi que des chaussures de marque « Weston ». La Sape a ses dogmes et ses maîtres incontestés comme Djo Balard, le prétendu « roi de la Sape qui vit jusqu'à ce jour à Paris. » Cette conception de la vie visant à mettre en avant une esthétique du corps est relayée par les musiciens, qui ont une influence directe sur la jeunesse. La Sape s'associe donc à une certaine finesse dans la manière de s'habiller et de marcher, ce que le jargon de la Sape nomme « l'allure ». Celle-ci renvoie également à la maîtrise des actes comme « savoir nouer la cravate, marcher d'une certaine façon, gonfler les joues ». Ce sont là des gestes qui doivent s'acquérir pour marquer la différence entre le Sapeur et le « taureau », terme signifiant dans le jargon de la Sape, une personne sans élégance.

³ J. D. Gandoulou, *Au cœur de la Sape. Mœurs et aventures congolaises à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1989.

occidentales¹. Toutefois, ce qui est intéressant du point de vue de notre analyse, c'est la prise en charge de ce discours social par le texte littéraire. En effet, dans les romans de Mabanckou et de Biyaoula, la parade vestimentaire est très présente. Au nombre des stratégies du revenant, que l'énonciation du texte désapprouve, le culte du vêtement est fréquent. Le personnage de l'Imprimeur par exemple dans *Verre Cassé* de Mabanckou, au comble de son désarroi, étant donné son expulsion du territoire français dans des conditions pathétiques, n'arrête pas de se référer à sa vie en France sous le signe du faste. Il évoque par exemple le souvenir de son mariage en ces termes :

On était près d'une cinquantaine dans une petite salle des fêtes de Châtenay-Malabry, y avait des amis de Céline, y avait mes collègues de travail et quelques-unes de mes connaissances, la plupart étaient des Sapeurs, et quand je dis « Sapeurs », mon cher Verre Cassé, il ne faut pas les confondre avec les gars qui éteignent les incendies, non, les Sapeurs c'est des gars du milieu black à Paris et qui font partie de la SAPE, la Société des ambianceurs et des personnes élégantes, et parmi ces Sapeurs y avait ce jour-là des gars influents comme Djo Ballard, Le Docteur Limane, Michel Macchabée, Moulé Moulé, Moki, Benos, Préfet et bien d'autres types.²

Certains des personnages ici mentionnés sont récurrents dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou. Moki, Benos et Préfet sont les cicérones de Massala-Massala, le personnage principal de *Bleu-Blanc-Rouge*. Il faut souligner la relation de causalité que le romancier institue entre la « sous-culture » de la Sape et les pratiques interlopes auxquelles s'adonnent ces personnages dans l'espace français. Moki, Benos Préfet par exemple constituent, dans *Bleu-Blanc-Rouge*, un véritable réseau mafieux. Le point commun entre ces personnages et ceux mis en scène dans les autres textes c'est leur propension à constituer des espaces parallèles à la société, espaces que peut résumer le concept d'« hétérotopie » proposé par Michel Foucault pour désigner des « contre-espaces »³ en marge d'un espace social. Ces personnages sont une sorte d'administration parallèle, qui aide les nouveaux arrivants en France à acquérir de faux papiers d'identité. Le narrateur rapporte d'ailleurs à leur sujet : « Leurs sobriquets m'intrigèrent.

¹ *Ibid.*, pp. 188-189.

² A. Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.* p. 62.

³ C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, *op. cit.*, p. 155.

Loufoques, mais précis quant à leur sens. Et quels sobriquets ! Chacun avait un pseudonyme qui évoquait son domaine d'activité. »¹ Moki, lui-même se fait appeler l'Italien, parce qu'il est le spécialiste de la vente des habits qu'il prétend aller acheter en Italie. Benos alias Conforama, du haut de ses dix-huit années de Séjour en France se charge de fournir à des receleurs des appareils électroménagers volés. Préfet, lui est le spécialiste de la fabrication de fausses pièces d'identité. D'autres personnages comme Soté sont impliqués dans l'immobilier. Leur travail consiste à repérer les potentiels squats pour les vendre à leurs connaissances africaines en manque de logement. Cette microsociété s'apparente de ce point de vue à celles des clochards et des péripatéticiennes que fréquentent les protagonistes respectifs des romans *Les Honneurs Perdus* de Calixhte Beyala et *Kétala* de Fatou Diome. Ainsi, des personnages présentés comme *Sapeurs* valident et approfondissent le paradoxe entre « tâcheron et pharaon » énoncé par la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*. Moki, le Sapeur de *Bleu-Blanc-Rouge*, établit une relation entre les vêtements et la vie en France : « Le vêtement est notre passeport. Notre religion. La France est le pays de la mode parce que c'est le seul endroit au monde où l'habit fait encore le moine. Retenez cette vérité... »² Le rapprochement de ces personnages à la conduite déshonnête avec la pratique de la Sape peut ici fonctionner comme une critique implicite de cette « sous-culture » par l'auteur. Daniel Biyaoula, à travers le voyage de son personnage à Brazza souligne l'hérésie qui sous-tend une telle conception de l'existence :

Ah ! les manières ! C'est peut-être la chose la plus importante mais aussi la plus difficile à acquérir ! C'est ça qui donne l'impression à la populace qu'on fait comme les Blancs, qu'on l'est presque devenu, blanc, que sa misère, qu'on s'échine à habiller de costumes brillants, qu'on essaie de parer avec des voitures, des maisons tout importées, eh bien, que sa misère, elle ne traverse plus le corps pour s'épandre à l'extérieur, qu'elle ne pue plus. Erreur pourtant. Ça ne se soigne pas cette chose-là. Ça fait trop partie de soi. Ça se transmet. Comme un héritage, quoi ! Quels que soient les subterfuges, les déguisements qu'on met dessus, elle se voit toujours. Moi, je la sens tout autour de moi, plus vivante que jamais !³

¹ A. Mabackou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 145.

² *Ibid.*, p. 78.

³ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 98.

La duplicité du personnage dans son effort de voiler sa misérable réalité par des imitations de la vie occidentale se présente ici comme l'indice d'un rémanent complexe de colonisé. Le revenant affabulateur, dans l'étalage de sa métamorphose ne se limite pas à la monstration de ses vêtements et de ses biens. Il se singularise également par une démonstration de sa connaissance en langue française. Ainsi, à propos de l'homme de Barbès, Fatou Diome écrit dans *Le Ventre de l'Atlantique* : « Ce dernier, malgré son illettrisme, avait commencé à prononcer les *r* à la française. »¹ Samuel, le frère de Joseph, qui demande au revenant de parler le plus français avec les gens, dans *L'Impasse* de Biyaoula prononce lui-même un français fait « de phrases ronflantes, des mots à faire pâlir un écrivain. »² Dans le même élan fanfaron, Moki, le bonimenteur mis en scène dans *Bleu-Blanc-Rouge*, n'hésite pas à mépriser le français parlé par ses compatriotes. A ce sujet le narrateur du roman rapporte :

Nous admirions sa manière de parler. Il parlait un *français français*. Le fameux français de Guy de Maupassant, auquel faisait allusion son père. Il prétendait que nos langues étaient prédestinées à mal prononcer les mots. Nous ne parlions donc pas le vrai français. Ce que nous considérions comme le français avec notre accent de rustre, un accent brutal, sec et heurté, ne l'était pas en fait. C'était une suite inintelligible du *forofonfon naspa*, du petit nègre d'ancien combattant présomptueux collectionneur de médaille.³

Dans cette critique de l'accent de ses compatriotes qui s'articule sur l'intertextualité avec les œuvres d'Hampaté Bâ à qui l'on doit le terme de *forofonfon naspa* et d'Oyono où est mis en scène un vieux nègre s'exprimant dans un français approximatif et recevant une médaille de la main du commandant blanc, Moki, tout en se dépouillant symboliquement d'une part de son identité, assimile son séjour en France à une sorte d'immersion nécessaire à l'acquisition d'une élocution délestée des accents africains. Il s'agit là d'un véritable éloge de l'aliénation culturelle. Ainsi, ce personnage critique le français des présentateurs de journaux à la télé et à la radio, confessant son incompréhension de leurs discours et soutenant, « qu'il y a une différence entre parler *en*

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 36.

² D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 52.

³ A. Mabankou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., pp. 62-63.

français et parler *le* français, sans développer sa pensée. »¹ Par ailleurs, cet affabulateur mis en scène par Mabanckou, dans sa démonstration, affectionne particulièrement *les gros mots* et le narrateur se presse d'ajouter : « Il faut entendre par là tous ces mots qui caressent agréablement l'oreille et qui étaient susceptibles d'émerveiller l'auditoire. »²

L'affectation que ce type de personnage met dans le paraître et dans le parler vise un objectif non moins explicite. L'affabulateur invente une nouvelle imposture, une imposture post-coloniale sur la France. Il présente ce pays de l'ancien colonisateur comme un paradis, un espace où l'échec est impossible alors même qu'en France, son existence se déroule en marge de la société standard. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, l'homme de Barbès, fait miroiter aux jeunes gens qui écoutent ses boniments une France socialement hospitalière où « tout le monde vit bien » et où même les gens qui passent leur temps à bâiller devant la télé sont rémunérés par un salaire, le fameux RMI, une France où « chaque nuit d'amour est un investissement », puisque l'état « donne de l'argent »³ en fonction du nombre d'enfants que l'on a. Le discours culmine ainsi en une sorte de prêche : « Tout ce dont vous rêvez est possible. Il faut vraiment être un imbécile pour rentrer pauvre de là-bas. »⁴ De ce point de vue, il est assez remarquable de noter la régularité avec laquelle le discours de l'affabulateur est introduit avec des mots du lexique de la religion dans les écritures de la nouvelle diaspora africaine en France. Ainsi, Moki, dans *Bleu-Blanc-Rouge*, qui harangue dans un bar les jeunes hommes et femmes de son quartier s'en prend à un type de "revenant" qu'il traite de « *faux prophètes* »⁵. Celui-ci est ainsi caractérisé aux antipodes du Parisien. C'est d'abord « un paysan », puisque, contrairement au Parisien, le *faux prophète* habite en Province. Il ne s'embarrasse pas des soucis vestimentaires et ne fréquente pas de buvettes. Au besoin, il se contente de trois jeans et des tee-shirts. Son retour au pays est discret et sans faste. Il se déplace à pied ou prend les transports en commun. Les filles ne lui courent pas après. Le paysan mange du manioc et du fufou. Il n'arrête pas de se lamenter que la vie est difficile en France et de déconseiller à ses compatriotes de voyager en France. Mais, le

¹ *Idem.*

² *Idem.*

³ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, p. 89.

paysan faux prophète, c'est surtout : « Un aigri, un austère étudiant en doctorat [...] Il écrit, griffonne tous les jours »¹.

A travers la confrontation de ces deux types de personnages, le paysan et le parisien, la scénographie de *Bleu-Blanc-Rouge*, comme celle des autres romans de la nouvelle diaspora souligne d'une part la confrontation entre deux modes de discours sur la France. Le discours sérieux, écrit, celui du doctorant ou de l'écrivain et le discours oral, prompt et mensonger du bonimenteur. Le discours oral est celui des personnages que nous avons appelés affabulateurs comme Moki, l'Imprimeur, l'homme de Barbès ou encore les amis de Joseph dans *L'Impasse*. Cette oralité est contrebalancée par l'écriture ici minorée par la solitude et l'abandon qui frappe le personnage du paysan-doctorant dont parle le narrateur de *Bleu-Blanc-Rouge*. Cet austère étudiant en doctorat, par le peu de cas qui est fait de ses écrits et par la solitude qui le caractérise, se rapproche ainsi des personnages comme Joseph, comme Assèze, comme Saïda chez Beyala ou encore comme Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*. Celle-ci mesure d'ailleurs l'amplitude de son écart d'avec la communauté à l'aune du nombre de mots qu'elle inscrit sur le papier. Aussi affirme-t-elle au sujet de son rapport avec les autres femmes de la communauté : « Chaque cahier rempli, chaque livre lu, chaque dictionnaire consulté est une brique supplémentaire sur le mur qui se dresse entre elles et moi. »

En outre, sur le plan de la réception du roman africain de l'immigration, la construction et la juxtaposition des personnages sérieux et des affabulateurs présuppose la présence des deux types de migrants africains en Occident et de deux discours sur l'immigration. Il nous semble, au regard du discours critique sur cette littérature, une sous-évaluation ou tout simplement un manque de focalisation sur le discours sérieux au profit du discours et de la parade de l'affabulateur. Or, le discours de celui-ci ne repose que sur une intention malsaine de mégalomanie. Cette intention est par ailleurs réprouvée par la scénographie des textes qui préfèrent reléguer ces personnages bonimenteurs, quoique fonctionnellement très visibles, au second plan et mettre leur émule au premier plan de la diégèse et en position d'échec. C'est à ce niveau que les nouvelles énonciations du voyage en littérature africaine se distancient des textes de la première génération. Les

¹ *Idem.*

personnages qu'elles mettent en scène peinent à tisser un lien interculturel entre l'Afrique et l'Europe. On peut, à leur sujet, rejoindre ce qu'Odile Cazenave affirme sur les personnages de Calixthe Beyala :

Ce qui ressort de l'un et l'autre roman [*Assèze l'Africaine* et *Les Honneurs perdus*], c'est la fragilité des protagonistes, en tant qu'immigrés. Mal préparés à appréhender la complexité de leur milieu d'accueil [...], ils ne peuvent pas se présenter comme les apôtres d'un nouveau dialogue interculturel, ni encore moins proposer une nouvelle approche de l'identité africaine. Ils s'inscrivent irrémédiablement dans les marges et vivent une pitoyable précarité tant au niveau personnel qu'à celui des relations personnelles et familiales.¹

En effet, dans les œuvres d'Ousmane Socé, de Sembène Ousmane, de Ferdinand Oyono ou d'Aké Loba, les personnages délinquants n'apparaissent pas en tant que personnages principaux. Cela n'implique toutefois pas leur absence dans les univers fictifs institués par ces textes. Ainsi, dans *Mirages de Paris*, Socé parlent de jeunes africains qui s'étaient livrés au métier de souteneur à Montmartre². En outre, nous l'avons noté, c'est dès ce texte fondateur du voyage en France que le thème de l'immigration clandestine, de la délinquance est introduit dans le roman africain francophone. Dans le bateau qui amène Fara et ses amis en France, sont découverts trois resquilleurs noirs ayant embarqués clandestinement à Dakar³. Dans *Le Docker noir*, Diaw Falla est écœuré par le spectacle des « naufragés que l'océan du temps emporte »⁴, ces ivrognes vus à la rue des Dominicains. Un personnage comme François Gogodi, alias Douk ainsi qu'un personnage comme Koukoto, alias Durandea, tous les deux mis en scène dans le roman d'Aké Loba *Kocoumbo, l'étudiant noir* représentent bien l'ancêtre du personnage principal des écritures actuelles de l'immigration, de celui que Husti-Laboye appelle l'anti-héros. Tous ces deux personnages sont rencontrés par Kocoumbo lors de son voyage en France. Douk est le resquilleur, celui qui est recherché par le commissaire du bord et ses auxiliaires. Lors d'une conversation avec ses amis, Douk raille leurs sentiments africains en ces termes :

¹ O. Cazenave, *Afrique sur Seine*, op. cit., p. 105.

² O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 181.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit., p. 136.

Moi, je suis moi-même, je ne suis pas nous, les autres. Tu aurais dû me demander : qu'est-ce que tu fais ici, en France ? Alors, j'aurais dû te répondre : rien. Moi, je suis ici personnellement, c'est-à-dire sur ma propre initiative. N'allez pas me dire que je suis envoyé par l'Afrique comme n'importe qui peut le chanter quand il a bien mangé, bien bu, bien couché avec les filles. Non ! Entendons-nous bien. Je suis né aventurier, je ne suis qu'un aventurier. Mon bien, mon lot est partout : mon bonheur aussi bien que mon malheur. Un aventurier mange aujourd'hui, meurt de faim le lendemain ; il avait chaud tout à l'heure alors qu'hier il était engourdi par le froid, il est bien habillé ce matin, ce soir il marchera nu. Il vit tout le temps entre le rire et les pleurs, la grande guigne et le grand bonheur. Il ignore la vie douce et tranquille. Je vous le dis une fois pour toutes : je suis un aventurier de classe. Il paraît que trois jours après ma naissance, alors que je dormais un matin en plein air et que ma mère était occupée à faire la cuisine, une hirondelle est venue se poser sur mon front. Elle a picoté trois fois le bout de mon nez, a dit ma mère. C'est de là que vient mon destin d'aventurier.¹

Il s'agit bien là d'un détachement du personnage de la cause africaine. Durandeaum quant à lui se livre à toute sorte d'exubérance vestimentaire et des subtilités de la langue française pour paraître différent des autres Africains qu'il rencontre en France.

Cependant, dans les écritures de la nouvelle diaspora, il se remarque une amplification de la visibilité et de la fonction narrative attachée à ces personnages, autrefois secondaires ou simples comparses. Il est dès lors nécessaire de se demander si la notion d'« anti-héros » proposée par la critique des romans de la nouvelle diaspora est une innovation ou tout simplement une émergence d'un type de personnage déjà présent dans premières énonciations de voyage. Enfin, la question du retour, telle que posée par la critique de la nouvelle diaspora africaine nous paraît insuffisante. Elle présuppose celle-ci comme un point de démarcation entre la génération de la Négritude et celle dite de la "migritude". Toutefois, poser une telle question nécessite que l'on associe ce retour à l'Afrique comme espace ouvert à la culture globale et non replié sur lui-même. Peut-être pourrait-on arriver à la conclusion d'Ambroise Kom : « Il est aujourd'hui admis qu'on peut être à la fois africain et occidental. »²

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, *op. cit.*, pp. 213-214.

² A. Kom, « Diaspora africaine et utopie du retour. L'exemple de l'Université des Montagnes comme site captatoire d'un rêve », *op. cit.*, p. 665.

II. Les fictions africaines de l'immigration post-coloniale et le rapport à l'imaginaire

Parler du rapport entre le texte littéraire et l'imaginaire revient, d'un certain point de vue, à interroger le substrat anthropologique du discours littéraire, à envisager le texte comme écho des différentes manifestations culturelles plus ou moins enracinées dans l'inconscient collectif, un point de rencontre entre la littérature et ce que Bhabha appelle « les lieux de la culture ». C'est en somme inscrire l'énonciation littéraire dans ce "trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse modeler par les impératifs pulsionnels du sujet" en rapport avec le "milieu social"¹. Il faut ici noter qu'à l'émergence de la photographie conjointe à l'essor de la colonisation a succédé le flux d'images véhiculées par les médias de masse. De ce point de vue, de nombreuses scènes présentes dans les romans de la nouvelle génération de l'immigration africaine en France s'inscrivent dans une relation de « transsubjectivité de l'image »² entre la conscience qui énonce le texte et la conscience réceptrice.

La présence, dans une société française, des immigrés issus d'anciennes colonies de la France permet aux romanciers de réinvestir les points sur lesquels s'était établie la différence culturelle dans le passé pour en faire des balises d'une cohabitation désormais irréversible dans l'actuel État-nation, lui-même en perte de légitimité, étant donné les revendications sociales que son fonctionnement soulève. Ainsi, les médias, étant donné le flux d'images qu'ils véhiculent et la grande rapidité avec laquelle s'effectue cette circulation d'images, deviennent un espace où le contexte historique actuel ouvre à un processus de contrastes, de transferts, de télescopage et de dialogue des pratiques culturelles de part et d'autre de la Méditerranée.

¹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 38.

² G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 3.

II. 1. Médias et imaginaires transculturels : un dialogisme postcolonial

Les médias sont très présents dans le nouveau roman africain de l'immigration. Ils intègrent l'univers de fiction et permettent de capter et de véhiculer les nouvelles identités nationales françaises et africaines. En outre les médias décrivent d'autres manières d'appréhender la situation de l'être dans un monde globalisé. Les textes, de ce point de vue, prolongent un débat qui a marqué la société française des années 1998-2009 sur la visibilité télévisuelle des minorités ainsi que les rôles sociaux que ces minorités incarnent¹. C'est d'abord par les médias, véritables aimants imaginaires, en effet que les aspirants au voyage ébauchent et mûrissent leur rêve d'Occident et que l'Occidental se fait une idée des possibilités d'existences de personnes situées à l'autre bout du monde. De ce point de vue, il faut inscrire l'appropriation de l'image médiatique comme une force mobilisatrice de nombreux départs à l'étranger dans notre société de globalisation aussi bien qu'une fenêtre sur le monde. En ce qui concerne la fascination de l'ailleurs que les médias exercent sur les aspirants au départ ainsi que les embarras qui résultent de cet attrait, Ajun Appadurai écrit :

Qu'il souhaite quitter son pays, qu'il l'ait déjà fait, qu'il souhaite y vivre à nouveau ou qu'il décide de ne pas rentrer, chaque individu exprime le plus souvent ses projets en des termes influencés par la radio et la télévision, les cassettes audio et vidéo, la presse et le téléphone. Pour les candidats au départ, les politiques d'intégration à leur nouvel environnement, le désir de partir ou de revenir sont tous profondément influencés par l'imaginaire que diffusent les médias et qui dépasse généralement le cadre national.²

La diversité des médias ici énumérés et que cet auteur désigne par le terme générique de « medias électroniques » ainsi que leur capacité à mobiliser un flux de personnes entre le Nord et le Sud se retrouvent dans de nombreux textes de la migration

¹ E. Macé, « Postcolonialité et francité dans les imaginaires télévisuelles de la nation » dans N. Bancel, N. Bernault, P. Blanchard, A. Boubeker, A. Mbembe, F. Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 391-402.

² A. Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* (Trad.), Paris, Paillot, 2001, p. 32.

contemporaine. Le téléphone, le journal, la radio et surtout la télévision sont un matériau d'une grande nécessité pour la littérature qui prend en charge la mise en fiction des existences délocalisées du monde global. Ils transforment l'univers de fiction en un espace fractal où des personnes séparées par des milliers de kilomètres peuvent construire des communautés imaginaires ou du moins partager des affinités de style de vie dans la mesure où la mobilité des technologies, des capitaux et des images perce les frontières géographiques. La littérature des écrivains africains installés à l'extérieur du continent est sensible à ces changements qui eux-mêmes sont en phase avec les bouleversements sociaux induits par la société de consommation. Dans *Inassouvies, nos vies* de Fatou Diome par exemple, une Africaine et une femme de style un peu vieille France se reconnaissent des affinités de goût. Les deux raffolent d'une brioche qui elle-même vient de l'outre-Rhin.

Toutefois, ce flux induit par la mobilité soulève aussi la question de ce qu'il est convenu d'appeler la culture locale. En effet, il est aujourd'hui difficile de parler de la culture française, tout comme la culture africaine, en des termes primaires comme la race ou l'ethnie, la langue et le territoire. Une telle conception, dorénavant obsolète, se heurte à des questions d'émeutes des quartiers, du métissage de la population, des goûts alimentaires et vestimentaires, voire de la laïcité. Des romans comme ceux de Daniel Biyaoula soulèvent ces genres de questions notamment dans la cellule familiale. Dans *Agonies* par exemple, Maud, la fille de Gabriel Nkessi fréquente un lycée où elle rencontre Guy Marotin, un jeune Français blanc. De part et d'autre, les parents conservateurs des deux adolescents désapprouvent la relation. Mais ils ne peuvent rien entreprendre pour l'interrompre. Les deux amoureux trouvent, à travers les rites de passage de la société française comme les réveillons de Noël, ou par des coups de fil, des occasions de se rencontrer et de fortifier leur attachement. Ce qu'il faut déduire de cette histoire, c'est la difficulté de reproduire ou de transférer, dans la nouvelle société d'accueil, un modèle culturel standard et normé, des pressions sous couvert de la tradition, même au sein de la famille. L'explicit du roman *Agonies* illustre bien la vanité des décisions parentales dans une famille délocalisée. En effet, le roman se referme par le voyage de Maud en Afrique. Pendant que Gabriel, pour tenter d'interrompre la relation entre Guy et sa fille fait voyager celle-ci dans leur pays d'origine, le châtiment ne paraît

pas suffisamment dissuasif. Dans l'avion qui l'amène dans le pays d'origine de son père, Maud « pensait au moment où elle serait à nouveau dans les bras de Guy. »¹

La littérature de l'extrême contemporain, terme cher à Dominique Viart, et qui, à notre sens inclut également le texte diasporique, se donne ainsi comme une forme d'anthropologie sociale et ne peut donc se passer des médias et de leur invasion dans l'écriture littéraire. Cette intermédialité est par ailleurs constatable dans le phénomène de médiatisation des écrivains francophones. Non seulement ces écrivains sont détenteurs de blogs et de pages sur les réseaux sociaux comme Facebook, à l'instar d'Alain Mabanckou, ils ont aussi acquis une grande visibilité dans les médias publics des grandes villes occidentales. En effet, les interviews d'écrivains francophones, genre à mi-chemin entre le littéraire et le médiatique, que celles-ci soient radiodiffusées ou télévisées, sont nées dans le cadre de la promotion d'une littérature africaine francophone, dans le dessein de revitaliser le débat littéraire et les passages des rites d'écritures entre le centre et la périphérie en même temps qu'elles visaient à élucider la complexité des spécificités culturelles induites par ces textes émergeant dans un contexte extra-occidental. Elles se présentaient ainsi, du moins à l'origine, comme un défi². Cette pratique a toutefois acquis ses lettres de noblesse de nos jours. De plus en plus d'écrivains africains francophones bénéficient de la faveur des médias français. Cette présence de l'écrivain francophone du Sud est par ailleurs renforcée par les prix littéraires d'automne où de plus en plus d'écrivains francophones arrachent de prestigieux prix.

Enfin, l'intermédialité induite par ces passages d'informations et l'influence réciproque entre la littérature et les médias de masse est caractéristique du style de certains romanciers comme Fatou Diome et Bessora. À propos de Fatou Diome, Catherine Mazauric écrit : « Le tressage des références littéraires avec d'autres, empruntées aux magazines et plus généralement aux médias, et avec le filage de métamorphoses poétiques forme même l'une des marques de fabrique du style de Fatou Diome, désormais bien identifié. »³ De ce point de vue, un roman comme *Le Ventre de l'Atlantique* est d'une exemplarité irréfutable. Il construit sa scénographie sur un

¹ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 253.

² A. Chemain, « "L'interview " d'auteur, genèse d'un genre et défi francophone » dans Loxias 4, mis en ligne le 15 mars 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=40>. Cons. Le 8 mai 2013.

³ C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, op. cit., p. 68.

enchevêtrement des séquences de diffusion télévisuelle en alternance avec le cheminement d'un projet de voyage du personnage qui recourt fréquemment à sa sœur installée en France et qu'il joint souvent par l'intermédiaire du télé centre, une cabine téléphonique où les habitants de l'île de Niodor maintiennent, malgré la distance géographique, la relation avec leurs parents expatriés. En effet, c'est au fil des matchs de football retransmis par le petit écran que Madické, le frère de la narratrice, ébauche son projet de voyage en Europe. Le roman s'ouvre d'ailleurs par le reportage télévisé de la demi-finale de la coupe d'Europe 2000, entre l'Italie et les Pays-Bas. La puissance de la télévision dans ce contexte lui vient du fait qu'elle représente le média de masse par excellence, puisqu'elle parvient à massifier, à rassembler plusieurs téléspectateurs, même spatialement éloignés les uns des autres, sur les mêmes images.

II. 1. A. L'immigré et l'autochtone au prisme du discours médiatique

Constater le dialogue entre l'image médiatique et la fiction contemporaine n'en dit pas suffisamment sur les déplacements, les partages culturels que les individus impliqués dans ces textes expérimentent dans leurs déplacements spatiaux. Un fait mérite à ce niveau d'être relevé dans la production littéraire des écrivains africains dont les textes évoquent la mobilité de personnages entre la terre d'origine et la terre d'accueil, le plus souvent celle de l'ancienne métropole. Ce fait est l'émergence du personnage que rien *a priori* n'auréole d'un quelconque prestige social par rapport à son ascendance ou à sa généalogie, que rien ne classe comme une figure importante de la société de départ. Les personnages de *Bleu-Blanc-Rouge*, d'*Assèze l'Africaine* ou des *Honneurs perdus* par exemple, ne sont pas prédisposés à s'acheter un billet d'avion pour la France, étant donné le dénuement de leur famille. Assèze elle-même soutient que se rendre en France lui a coûté « ses jambes, le taxi, l'âne, le vélo, le taxi-brousse, les petit train de cambrousse, puis le bateau »¹ ; ce qui montre non seulement la conséquence d'une incapacité à se payer un voyage dans les conditions décentes, mais surtout la condition rétrograde de ce

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, *op. cit.*, p. 231.

personnage par rapport aux étudiants et intellectuels de la première génération de voyageurs africains ; par exemple ceux mis en scène par Dadié, Camara Laye ou Cheikh Hamidou Kane. La situation du narrateur de *Bleu-Blanc-Rouge* n'est pas meilleure. Son père a dû s'endetter pour lui payer un billet d'avion pour la France. On est loin, dans les textes actuels de ces personnages exceptionnels, ces pionniers, ces descendants de grandes familles, ces surhommes africains qui vont en France pour acquérir, au-delà des vicissitudes d'une vie à l'étranger, des connaissances nécessaires à leur terre natale. C'est plutôt sur des êtres sans relief particulier, à la limite des laissés-pour-compte –marginaux, misérables, ouvriers, femmes, enfants– que la narration nous accoutume. Dans une telle perspective, les images médiatiques qui se rapportent à ces personnages ou celles sur lesquelles ils sont engagés à s'expliquer ont forcément partie liée avec la culture populaire, ses phantasmes, ses désirs, ses rêves mais aussi ses loisirs et son consumérisme.

L'enjeu d'une telle inscription culturelle dans le discours littéraire se situe sur le terrain des différences culturelles et des contrastes sociaux qui procèdent de ces différences. En effet, de nombreuses séquences romanesques démontrent cette circularité de l'image de télévision. On se souviendra par exemple de *L'Impasse* de Daniel Biyaoula où des reportages de télévision sur l'Afrique sont vus par tous les collègues de travail de Joseph. Ceux-ci ne manquent d'ailleurs pas de le lui rappeler le lendemain à son lieu de travail, avec un brin d'ironie ou de mépris. Ainsi en est-il par exemple de la scène du ministre africain vu à la télévision et qui était incapable de définir de façon cohérente ce dont son ministère s'occupe. Des images médiatiques, dans cette perspective, constituent les balises de l'expérience de l'altérité dans les romans qui mettent en scène des personnages expatriés. C'est d'abord à travers les médias que l'Occidental se fait une idée des conditions de vie des peuples géographiquement situés au-delà des frontières de l'Europe, précisément de la France, dans le cadre de notre corpus. Les outils de communication médiatiques fournissent ainsi au texte littéraire un espace d'interrogation sur les prétentions des uns et les aspirations des autres. Ceci donne lieu à des situations de rencontre empreintes d'ironie entre l'autochtone et le nouvel arrivant. En outre les médias exacerbent les spécificités culturelles et les articulent comme indices de l'émergence d'un

projet de communauté¹ dans un contexte de globalisation. Une telle situation nécessite la prise en compte de la communication médiatique, dans sa triple dimension de la presse, de culture numérique et de culture audiovisuelle ainsi que des rapports qui naissent de son intrication au discours littéraire. Au sujet de la toile et de sa mise en discours dans les écritures africaines de voyage, Catherine Mazauric a démontré les connections qui peuvent s'établir entre les habitants du Nord et ceux du Sud par la culture numérique. L'auteure a particulièrement insisté sur le fait que la culture numérique n'a cure des frontières dressées par les tenants d'une politique ferme en matière de migration. Le même passage de frontières peut être établi pour les autres productions de médias et surtout pour les images de télévision qui franchissent impunément les frontières, non sans effets sur la représentation des individus. En effet, l'intérêt aux médias ou aux professionnels des médias, comme à l'ensemble des représentations, est toujours inscrit dans la littérature africaine de voyage pour peu que l'on saisisse l'espace institué par le texte comme un lieu de rencontre interculturelle. Bernard Dadié dans son roman *Un Nègre à Paris*, fait référence au fait que son adaptation à la terre française est associée à un journal, *L'Air de Paris*, qui lui est offert lors de son arrivée. Son roman dresse, en outre le portrait des journalistes :

Ils pousseront le souci d'informer jusqu'à couvrir le monde entier de votre photo. Ainsi sur votre passage les doigts se pointeront sur votre nuque. Ils vous tirent de l'ombre et vous exposent au grand jour semblant dire à vos lecteurs : « Nous vous l'apportons, le voici sous son vrai jour ». Comme les génies de chez nous, ils font et défont la fortune.²

Cette fonction dualiste de la presse est largement démontrée dans *Le Docker noir* de Sembène Ousmane. Ici, le journal devient l'exutoire où viennent bouillonner les discours radicaux des Africains et des Français sur le meurtre de Diaw Falla. C'est à travers une photo du personnage imprimée en première page d'un journal que Yayé Salimata, mère de Diaw, découvre l'image d'un être désemparé qu'elle ne reconnaît plus, et qu'on lui présente comme étant celle de son fils, autrefois docile, doux, bon élève et

¹ H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, [1994] 2010, p. 4.

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, *op. cit.*, p. 112.

bon camarade¹. Il faut par ailleurs préciser que cette mère qui ne maîtrise pas les codes de la langue écrite, ne dispose que de cette image douteuse comme reste d'un fils qu'elle ne reverra plus. La photo à la une d'un journal devient ainsi un lieu de confrontation entre les deux images passée et présente du fils. La photo de presse devient en même temps une clé de songe, dans la mesure où l'état de décrépitude du fils sur ce support entraîne la mère à imaginer et abhorrer la France qui a pu ainsi défigurer son fils : « Elle forçait son imagination à lui montrer le pays des toubabs »². Le journal c'est aussi le médium par lequel de nombreux lecteurs français, ignorant complètement les dessous de la relation entre le meurtrier et sa victime, découvrent l'affaire Diaw Falla. Aussi note-t-on non seulement le frémissement et les remous des photographes et journalistes pendant le procès de Diaw, mais également la une des journaux qui multiplie des clichés rétrogrades du meurtrier et de ses origines. Catherine Siadem, la compagne de l'accusé, s'étonne par exemple de voir des avis contradictoires sur les journaux qui rivalisent de sensationnel : « Elle avait découpé les articles concernant l'affaire ; les données se contredisaient ; les journaux, rivalisant des détails sensationnels, avaient perdu tout scrupule ; parce que Diaw était noir, ils ne respectaient plus rien. »³ La presse ici devient un ferment, une source qui alimente et nourrit le discours sur l'altérité dans ses débordements les plus insoupçonnables.

Ce qu'il convient de conclure de cette mise en évidence de la presse dans le discours littéraire africain de la première moitié du XX^e siècle, c'est sa capacité à véhiculer une image de la différence et à élargir le cercle de récepteurs d'une information sur l'autre. Dans les textes de voyage parus pendant la situation coloniale, les médias contribuent ainsi à essentialiser la différence, à renforcer le discours de l'altérité. De ce point de vue, on peut concevoir l'imaginaire véhiculé par les médias comme un support de l'exotisme. C'est précisément ce qui ressort de la description thériomorphe du personnage de Diaw Falla par l'avocat général ; portrait où les termes axiologiques utilisés confinent l'auteur du meurtre au rang de fauve⁴. La presse peut ainsi servir de support d'un imaginaire social, c'est-à-dire un « système de représentations, partagé par

¹ S. Ousmane, *Le Docker noir*, op. cit. , p. 15

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p.69.

l'ensemble d'une société.»¹ Rapporter de telles séquences s'inscrit dans une perspective de combat, c'est en ce sens que ces textes de la première génération de voyageurs africains articulent un contre-discours sur les discours altérifiants de certains romans d'aventures coloniales que capte leur énonciation.

Les romans de la nouvelle diaspora, dont l'énonciation s'inscrit dans un contexte social où les médias sont mondialisés et où la télévision principalement permet à l'image d'avoir une audience incommensurable, prolongent une piste ouverte par la première génération mais en l'étendant à des préoccupations inhérentes au contexte postcolonial de leur paration, marqué par la mobilité de nombreuses communautés déterritorialisées. En effet, c'est surtout l'image diffusée par le petit écran que le texte littéraire diasporique évoque le plus souvent. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome pose la télévision comme support et comme source émettrice de l'intrigue romanesque. Elle en évoque même l'inventeur². Salie, la narratrice elle-même pendant son enfance s'inspire d'une journaliste de télévision pour échafauder ses élans féministes. Lors d'un séjour dans son île natale, elle évoque ce rêve d'enfance avec Monsieur Ndétare son ancien instituteur :

Sokhna Dieng, c'est l'une des premières journalistes de la télévision sénégalaise. Petite, je l'avais vue à l'écran pour la première fois lors d'un séjour à Kaolack avec ma grand-mère. De retour au village, je ramassais souvent des journaux, après quoi j'épuisais les piles de la radiocassette de ma grand-mère : j'enregistrais mes lectures et m'efforçais d'imiter au mieux la voix et les manières de Sokhna Dieng [...] La douceur, la grâce, l'aisance apparente avec laquelle cette femme s'exprimait, la façon qu'elle avait, sur un plateau télé d'attribuer la parole aux uns et aux autres d'un geste souple de la main, sans jamais se laisser interrompre, même par les plus belliqueux de ses invités, me fascinait : une femme qui avait droit à la parole !³

Il faut, ici voir un fait remarquable des écritures de l'immigration africaine contemporaine. En effet, la télévision dans cet extrait, comme dans de nombreux textes, participe à la fabrication des émules. Cette propension peut porter sur des individus issus du voisinage le plus immédiat du personnage, comme dans cet extrait, ou encore dans le cas de Massala-Massala du *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou où le personnage peut voir

¹ S. Venayre, « En guise d'introduction. L' « aventure coloniale » entre littérature et histoire », dans J. F. Durand et J.M. Seillan (dir.), *L'Aventure coloniale*, Paris/Pondicherry, Kailash-SIELEC, 2011, p. 9.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 57.

³ *Ibid.*, p. 218.

son idole Moki, le Parisien, et rêver de devenir comme lui. Cependant, l'idole peut être aussi une star vivant à des kilomètres du personnage idolâtre. Madiké, le frère de la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* se fait appelé Maldini, comme le footballeur italien du même nom. Ce qui crée, dans le discours littéraire africain, un fait inédit qui est la mise en scène des « communautés affectives », les confréries imaginaires ou ces « académies invisibles » qu'Ajurn Appadurai conçoit comme une conséquence des multiples possibilités que l'imagination ouvre aux sociétés de l'ère de la globalisation :

Ces confréries apparues avec le développement des mass médias sont d'autant plus complexes qu'elles peuvent faire s'entrecroiser diverses expériences locales du goût, du plaisir et de la politique. Des convergences autrement difficiles à imaginer peuvent ainsi naître de la rencontre entre diverses actions sociales translocales.¹

Cette remarque est particulièrement cruciale dans le domaine des distractions et des sports. Ainsi, dans la petite île de Niodor, des simulacres de grandes équipes de football occidentales se déploient avec leurs stars locales, fac-similés des grandes vedettes du football européens :

Petit à petit, la fièvre du foot avait saisi tous les adolescents du village. Selon les affinités, ils constituèrent des équipes auxquelles ils restèrent fidèles durant toute leur jeunesse. Celles-ci portaient des noms des clubs français, chaque enfant s'y faisait appeler du nom de son héros favori. Sur les terrains sableux, délimités par quatre bouts de bois ramassés à la hâte pour faire des buts, on pouvait donc voir le Paris-Saint-Germain affronter Marseille, ou Nantes écraser Lens quand Sochaux ne peinait pas contre Strasbourg.²

Mais la télévision, dans les écritures de la nouvelle diaspora s'inscrit aussi en espace d'appropriation, par la littérature, des représentations sociales. Il est de ce point de vue remarquable de constater la manière dont les médias surtout occidentaux contribuent quelquefois à légitimer une image dégradée et misérabiliste de l'Afrique. A ce sujet, les débats largement médiatisés qui entourent la parution du texte d'Omar Ba, *Soif d'Europe* (2008) méritent d'être placés dans le cadre d'une instrumentalisation idéologique de la

¹ A. Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 36.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., pp. 59-60.

question de l'immigration subsaharienne ainsi que des personnages originaires des pays de cette zone. On mesure à juste titre l'indignation de Catherine Mazauric qui affirme :

On peut regretter qu'une importante part du grand public hexagonal, s'agissant de l'immigration irrégulière, n'ait probablement eu vent que des écrits d'O. Ba, et souhaiter que ce public puisse aussi aborder cette question à partir des livres d'une Fatou Diome, d'une Marie NDiaye.¹

De l'espace africain à l'Africain lui-même en tant qu'acteur du développement ou du retard structurel de l'Afrique, tous les aspects péjoratifs de la vie africaine font l'objet d'une large diffusion dans les médias occidentaux et principalement la télévision. Ceci explique les situations d'embarras ou, quelquefois une franche hostilité, dans les scènes romanesques de rencontre entre le personnage africain et l'autochtone français. Dans *Agonies* de Biyaoula, par exemple, Florence Boletot, une femme française d'une quarantaine d'années redoute Camille, un Africain, car, soutient le narrateur : « Elle était pareille que la plupart des Blancs, Florence, en matière de Noirs. Avant qu'elle fût en contact avec Camille, par la télévision, les rapports de travail qu'elle les avait connus. »² Ces images de télévision, comme l'on peut s'en douter mettent en avant une vie africaine rudimentaire, à la limite de la sauvagerie et donc procèdent d'un certain arbitraire du regard. Fatou Diome, dans une critique plus virulente s'écrit dans *Inassouvies, nos vies* :

Comme si l'Afrique, elle, ne méritait pas le respect de la vie privée. Est-ce que les Africains viennent filmer les chambres à coucher des mères occidentales ? Ils ont déjà tant de mal à obtenir un bout de visa ! La paix entre les peuples commence par le respect mutuel.³

Ici, le texte littéraire prolonge un ensemble de débats caractéristiques des années 1998 dans la société française. Tout se passe comme si la littérature qui raconte l'immigration post-coloniale des anciens indigènes prêche une sorte de décolonisation des imaginaires que Pascal Blanchard considère comme la condition *sine qua non* pour

¹ C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, op. cit., p. 226.

² D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 64.

³ Fatou Diome, *Inassouvies, nos vies*, op. cit., p. 167.

une déconstruction du regard de l'Occidental sur l'Autre¹. Ce qu'il convient de souligner dans les textes, c'est la conjuration d'une forme de xénophobie qui s'appuie sur les pratiques culturelles africaines ou nègres pour monter l'opinion publique française contre l'immigration d'origine africaine souvent jugée incompatible avec le modèle social d'intégration français². Le discours littéraire vise de ce point de vue une tentative de déviation du réductionnisme culturel dans cette France des années 1980-2000 qui ne peut plus se passer de sa vitalité noire, visible dans les sphères aussi diversifiées que le sport, la musique, le cinéma et la littérature³. Bien que la perspective narrative soit différente, la représentation de telles scènes, celles notamment qui mettent en présence des personnages africains en dialogue avec ceux d'Occident, est tout autant dénonciatrice que ne l'était la négritude en tant que mouvement culturel. L'œuvre littéraire met à plat la question de la représentation de l'Afrique dans l'imaginaire occidental contemporain. L'Afrique est souvent assimilée à un espace où sévit la faim et où l'on peut encore trouver des peuplades exotiques. Ainsi, dans *Agonies* de Daniel Biyaoula, Gabriel Nkessi, lors d'un déjeuner à son lieu de travail, s'entend dire par un de ses collègues qui lui a préalablement demandé la distance qui séparait son pays d'origine de la France : « Eh ben, dis donc [...] Vous avez besoin de parcourir toute cette distance, des milliers de

¹ P. Blanchard (dir.), *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, Actes sud, 2011, p. 16. Dans le contexte français en l'occurrence, l'ouvrage d'Hugues Lagrange, *Le Dénî des cultures*, Paris, Le Seuil, 2010, déplore de même la fiable prise en compte de la dimension culturelle dans l'appréhension du phénomène de l'immigration ainsi que dans l'explication de la dérive des banlieues.

² A ce sujet, l'équipe de chercheurs réunis autour de Pascal Blanchard dans la rédaction de l'ouvrage *La France nègre. Trois siècles de présences des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan indien et d'Océanie*, Paris, La Découverte, 2011, montre bien l'implication conjuguée des médias et des idéologies politiques dans la mise en relation entre la culture nègre et son incompatibilité avec le modèle d'intégration. Ils écrivent par exemple que les médias n'ont cessé de parler de ces "nouveaux immigrés" comme *Le Point* du 11 juillet 1983 qui aborde la question de l'intégration en affirmant que "*c'est l'origine de cette population*" qui pose problème. *Le Nouvel Observateur* du 30 janvier 1984 prétend que "*La France n'assimile plus*". En parallèle, on parle "*d'invasion*" et Jacques Chirac dénonce dans *Le Monde* une immigration "*de la plus mauvaise qualité*".

³ Il est en réalité frappant de constater, dans la société française des années 1980-2000, l'imprégnation de la jeunesse d'une forme de culture populaire dans laquelle l'apport de l'Afrique francophone est loin d'être négligeable. Bien de personnalités africaines, à côté de leurs confrères nègres des DOM-TOM, participent dans différents domaines aux nouvelles épopées de la République. Pour nous limiter aux Français d'origines africaines qui incarnent une forme de nouvel héros par leur contribution au rayonnement culturel de l'Hexagone, nous pouvons rappeler que certains noms ne laissent pas indifférents la jeunesse française. Entre autres, citons par exemple Yannick Noah, Jean Tigana, José Touré, Basile Boli ou encore Patrick Vieira en sport ; Ray Lama en musique, Léandre-Alain Baker au cinéma, Blaise N'Djehoya ou Marie Ndiaye en littérature. Ces deux derniers ayant par ailleurs été invités par Bernard Pivot dans son émission télévisée *Apophyses*, respectivement en 1984 et en 1987.

kilomètres, pour manger !!?? »¹ Dans la même perspective, dans *Kétala* de Fatou Diome, le couple sénégalais qui arrive en France subit un interrogatoire à chaud de la mère de Gertrude, leur hôtesse française, sur certaines informations inspirées par les documentaires de télévision :

Les Massaï, c'est beau, hein, les Massaï. C'est bien au Sénégal, non ? Ah, vous n'avez jamais vu de Massaï, c'est au Kenya ? D'accord ! J'avais lu quelque chose là-dessus, à l'agence de voyage ; je crois même avoir vu un documentaire là-dessus, sur Arte. C'est une peuplade encore authentique, les Massaï. Et l'Éthiopie ? C'est fini la famine ? C'est près de chez vous. Non ? Ah, c'est à l'est ! Ah bon ! Le Sénégal est complètement à l'opposé. Ah bon ! En Afrique de l'Ouest. Ah, oui, oui ! Je me souviens : c'est la capitale de l'AOF, l'Afrique Occidentale Française.²

Une telle insistance du roman à mettre en scène ces questions porte certes sur la satire des stéréotypes culturels. Mais il faut en outre y voir chez le personnage originaire de l'Occident une négligence de connaître véritablement des êtres qui viennent d'ailleurs, une stagnation dans la cohabitation interculturelle épaulée par les médias, dans l'évolution des relations entre la France et ses anciennes colonies. Ce déni d'interaction étant renforcé par la structuration de cette séquence qui se présente comme une situation de communication orale, donc propice au dialogue. La construction d'une telle scène montre les dangers de falsification à laquelle peuvent avoir recours les médias de masse comme la télévision dans le seul dessein de donner dans le sensationnel. La mention du documentaire sur Arte joue ici le rôle d'un « marqueur de cadre médiatif »³ qui atteste que le personnage énonçant n'est pas responsable des propos assertés. La source en est la télévision. En effet, Pierre Bourdieu, d'un point de vue sociologique notait déjà ceci à propos de la télévision :

La télévision des années 50 se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle [...] et former les goûts du grand public ; la télévision des années 90 visent à exploiter et flatter ces

¹ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 43.

² F. Diome, *Kétala*, op. cit., p. 139.

³ Nous empruntons ce terme à Jean-Michel Adam qui désigne ainsi, « les marqueurs qui signalent qu'une portion du texte n'est pas prise en charge (sa vérité garantie) par celui qui parle, mais médiatisée par une autre voix ou point de vue », *La Linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 122.

goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le *talk-show*, tranches de vie, exhibitions sans voiles d'expériences, souvent extrêmes et propres à satisfaire une forme de voyeurisme et d'exhibitionnisme.¹

La constatation du sociologue rejoint ici la fiction littéraire dans la mesure où d'un point de vue temporel, l'action du roman *Kétala* se situe autour des années 1990, puisque c'est suite à la crise générée par la dévaluation du franc CFA² que Mémoria et son époux Makhou décident d'aller tenter de consolider leur vie de couple en France³. En outre, des documentaires de télévision comme ceux relatifs aux peuplades ne peuvent que compliquer la cohabitation de personnages issus de cultures différentes puisque ces émissions impliquent une hiérarchisation, mieux une infériorisation du nouvel arrivant. En focalisant cette scène de réception autour de la question véhiculée par la télévision, c'est toute la problématique des héritages culturels réciproques des parties en présence qui se pose. Le romancier, dans une telle perspective, vise à tirer la sonnette d'alarme pour rappeler que l'espace français devrait désormais compter avec la diversité des cultures dont il est tissé. Abdourahman A. Waberi exprime ce crédo de la nouvelle génération d'écrivains francophones comme un pari ; celui

d'arpenter les provinces tourmentées de la profondeur humaine en même temps que les nouvelles exigences éthiques, d'êtreindre les banlieues en mal d'amour comme les finistères de toutes les solitudes, de cingler sur les Iles Marquises et jusqu'à Carthagène des Indes en passant par N'Djamena, Port-au-Prince ou Miquelon. Inventorier encore une fois toutes les manières de penser, de rêver, de créer et de vivre ensemble.⁴

L'acte d'écriture, dans les romans qui s'appuient sur l'expérience des migrations, menace les représentations médiatiques comme les idéologies politiques qui s'abritent

¹ P. Bourdieu, *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*, Paris, Liber, 1996, pp. 54-55.

² Cette dévaluation, qui a touché tous les pays qui utilisent le franc CFA, c'est-à-dire toutes les anciennes colonies françaises au sud du Sahara, est une décision prise sous le gouvernement d'Édouard Balladur et mise en application le 11 janvier 1994.

³ F. Diome, *Kétala*, *op. cit.*, p. 126.

⁴ A. Waberi, « Écrivains en position d'entraver » dans M. Le Bris et J. Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 73-74.

derrière ces discours de médias, construites sur un « paradoxe pragmatique »¹ dans la mesure où ces dernières portent une sorte de confusion en ce sens que ce que les médias disent ne reflète pas toujours la réalité sociale. Ils vilipendent l'immigration d'origine africaine alors que l'espace social dans lequel cette énonciation prend forme est marqué par une participation d'Africains dans l'élaboration des grands rêves de la nation. C'est toute la question noire de France qui est prise en charge par la littérature de l'immigration post-coloniale. Cette déconstruction s'attache aussi à des préoccupations touchant à certaines couches sociales que l'on peut appeler d'après l'expression de Fanon, « les damnés de la terre » ; couches incluant notamment les déshérités de la société.

II. 1. B. Marginalité, pauvreté, solitude et imaginaire médiatique

Dans les textes diasporiques contemporains, l'image de télévision est inhibitrice de la posture du personnage africain dans son rapport à l'autre. Chez Mabanckou ou chez Calixthe Beyala le personnage de l'immigré en situation irrégulière vit dans une peur constante. Celle de rencontrer un agent de police dans la rue. Même les personnages résidant légalement sur la terre d'accueil n'ont pas la garantie d'être tolérés, à cause en partie de l'image que les médias donnent de leur culture d'origine. Le texte littéraire pose ainsi la question des malentendus auxquels se heurte le dialogue interculturel pourtant nécessaire dans le monde globalisé. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome, nous l'avons noté, transforme le petit écran de télévision en espace de cristallisation des conversations entre Salie et son frère Madické. Ce dernier resté en Afrique n'est pourtant pas ignorant de la vie occidentale que lui relaye la diffusion des matchs de football qu'il regarde avec ses compagnons à travers le seul poste téléviseur du village. De ce point de vue, il faut noter la prégnance de la télévision chez l'auteure du *Ventre de l'Atlantique*, en

¹ Nous empruntons ce terme à Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain et société*, Paris, Donod, 1993, p. 158. Maingueneau définit le paradoxe pragmatique comme « une proposition qui contredit son énonciation. »

tant que fenêtre sur le monde, mais surtout en tant qu'espace d'échange, lieu de négociation des modalités de cohabitations post-coloniales. Elle permet, en effet, de cristalliser des regards différents sur les mêmes images ; une sorte d'harmonisation des contraires qui ouvre sur un dialogue entre le Nord et le Sud :

Mieux que le globe terrestre, le ballon rond permet à nos pays sous-développés d'arrêter un instant le regard fuyant de l'Occident, qui, d'ordinaire, préfère gloser sur les guerres, les famines et les ravages du sida en Afrique, contre lesquels il ne serait pas prêt à verser l'équivalent d'un budget de championnat.¹

Le narrateur de *L'Impasse* de Biyaoula est également pris à parti par ses neveux qui s'inspirent des images de télévision pour lui donner un démenti de ses allégations sur les difficultés des conditions de vie en France. On assiste à une écriture focalisée sur le questionnement des discours propagés par les médias. Contre une représentation exclusivement terne ou misérabiliste de l'espace africain, le roman oppose une mise en évidence de la pauvreté et de la marginalité comme le propre de la condition humaine sous tous les cieux. Des formes de marginalités propres à l'Occident sont ainsi mises en scène. Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* tient, à ce sujet, un discours bien surprenant pour ses frères fascinés par la France :

Les gouvernements changent, mais notre sort [aux immigrés] comme celui de leurs démunis, reste le même. Certains échangeaient volontiers leur vie contre la tienne. Blottis sous les ponts et dans les dédales du métro, les SDF doivent parfois rêver d'une cabane en Afrique.²

En effet, souvent les médias renforcent une altérité révolue. Ils opèrent une sélection inéquitable dans la représentation des Africains et celle des Occidentaux. Les seules images que le téléspectateur occidental reçoit de l'Afrique se limitent presque exclusivement à celles d'êtres en proie à une misère ou à des fléaux. Salie rappelle d'ailleurs cette représentation qui prolonge un discours d'antan lorsqu'il lui est demandé

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 278.

² *Ibid.*, p. 204.

de passer une radio intégrale à l'Office des migrations internationales avant de lui accorder une carte de séjour en France :

Ainsi donc, la maladie est considérée comme une tare rédhibitoire pour l'accès au territoire français. Remarquez, à l'époque où l'on vendait pêle-mêle le nègre, l'ébène et les épices, personne n'achetait d'esclave malade. Et dans les colonies, les autochtones crurent pendant longtemps que jamais le maître blanc ne tombait malade, tant tout était fait pour maintenir le mythe de sa supériorité.¹

L'Africain, lui, regarde à la télévision des Occidentaux prospères, sains de corps et d'esprit. La télévision, à travers cette sélection d'images opérée par suite de pressions idéologiques ou simplement des lois du marché visant à élargir son audimat², impose des visions du monde et déclenche des constructions sociales dont les implications sont incalculables sur les plans politique et éthique. Pour le personnage africain habitant en France, l'image que les médias occidentaux lui donnent de sa terre d'origine enraye toute sorte d'attachement lorsqu'elle n'incite pas à des velléités de vengeance ou à de la haine. Ainsi, pour Assèze, dans le roman éponyme de Calixthe Beyala,

Les titres des journaux étaient explicites : « L'Afrique au bord du gouffre » ; « L'Afrique, un continent en sommeil » ; « L'Afrique soumise à la corruption, à la malnutrition et au Sida ». Oui, l'Afrique était au sommet de sa déchéance. Les feux de la rébellion matés quelques mois plutôt à Douala rejaillissaient tel un volcan. C'était la même situation au Zaïre, au Congo, au Gabon, au Mali, au Sénégal. Le continent s'enflammait et les banquiers du monde nous guettaient. On prétendait qu'on procéderait à la dévaluation du franc C.F.A., ce qui reviendrait à brader l'Afrique sur le marché des capitaux.³

Dans *L'Impasse*, le reportage de télévision précipite la rupture d'un couple mixte. En effet, le couple de Joseph et sa compagne française bat de l'aile à la suite d'une série d'émissions de télévision sur les questions interraciales qui, à l'insu des personnages, avivent leurs passions, jusqu'à la séparation. D'abord le film sur les relations entre blancs

¹ *Ibid.*, p. 248.

² P. Bourdieu, *Sur la télévision suivi de l'emprise du journalisme*, *op. cit.*

³ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, *op.cit.*, p. 275.

et noirs aux États-Unis¹ où précisément la scène du viol de la femme noire, qui, non sans rappeler les formes de possessions², y compris la possession corporelle de l'autre, qui structuraient la relation coloniale, n'est pas spécialement appréciée par Joseph. Celui-ci rattache cet acte à des motivations d'ordre racial. Le point de non-retour est atteint au sujet d'un reportage de télévision sur les Papous. En effet, une dizaine de jours seulement après une première dispute, Joseph et Sabine regardent un documentaire sur la découverte des Papous. Celui-ci ne plaît pas à Joseph. Pourtant Sabine apprécie le documentaire. Pour le personnage qui s'enfonce dans une sorte d'irritabilité, la compagne française devient le support de l'animosité envers la race blanche. De fil en aiguille, des propos sans gravité le couple en vient à une vive querelle. L'image de télévision constitue ainsi un artéfact, un miroir où l'Africain et son ancien colonisateur se regardent, une sorte de repoussoir. Dans le cas de *L'Impasse* par exemple, c'est dans son affectivité que Joseph est accablé par les reportages et documentaires télévisuels. Dès lors, le personnage amorce un processus reflexe de repli ou de « blottissement dans l'intimité »³ qui le conduit au délire, puisqu'il finit dans un hôpital psychiatrique.

La fiction littéraire, de ce point de vue, s'inscrit ainsi dans la perspective d'un acte de langage visant à ramener à la réalité et à dissiper les chimères que se construisent de jeunes Africains au sujet de l'Eldorado que semble représenter l'Europe. Les œuvres comme celles de Biyaoula et de Fatou Diome semblent portées par une sorte de force dissuasive. Elles démasquent les faux-semblants d'une représentation de l'Europe surfaite et trop simplifiée qui en fait une sorte de pays de Cocagne. Cette réfutation peut se lire dans *Le Ventre de l'Atlantique* à travers le renoncement final de Madické, qui, au terme d'un long conflit intérieur répond finalement à sa sœur :

Qui te parle de partir ? Peut-être que certains copains y pensent encore, mais moi, ça ne m'intéresse plus. J'ai beaucoup de travail à la boutique, il faut sans cesse renouveler le stock ; je crois que je vais l'agrandir, elle marche très bien. J'ai même pu louer une belle télé, si bien que nous avons tous suivi la Coupe du Monde chez moi. Écoute, la grand-mère demande de tes nouvelles, as-tu reçu son colis ? Elle

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p.194.

² L. Dubreuil, *L'Empire du langage. Colonies et francophonie*, Paris, Hermann, 2008, pp. 30-31.

³ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 61.

n'arrête pas de parler de toi, tu lui manques. Franchement, tu devrais rentrer, il y a plein de choses à faire ici.¹

Un tel renversement d'aspirations du personnage est suffisant pour soutenir la thèse que l'émigration n'est pas une panacée, ni une ruée de la jeunesse africaine vers l'or du Nord. Elle est une conséquence de la conjoncture économique internationale dans ses injustices et ses tergiversations, dans sa visée à maintenir un déséquilibre entre le Nord et le Sud ; inégalités d'ailleurs relevées par ces matchs de football retransmis et où, curieusement aucune équipe africaine ne joue, du début à la fin du roman. En effet, jusqu'à l'orée des années 2000, la participation de l'Afrique à ce grand tournoi qu'est le mondial de football limitait à cinq le nombre d'équipes africaines contre une pour chaque pays occidental ; ce qui mérite bien d'être pris comme un « camouflet adressé à chaque Africain. »² De telles disparités ne passent pas inaperçues dans le discours littéraire. Ainsi, Fatou Diome ironise dans son premier roman en ces termes :

La Coupe du monde était terminée, l'ordre du monde n'avait pas changé. L'avantage de l'Union européenne, ce n'est pas le shopping permanent que permet l'euro et l'élargissement du terrain pour la chasse aux étrangers, mais la possibilité de se battre sur plusieurs fronts : après une défaite nationale, on peut toujours prier pour la victoire d'un autre pays de l'Union.³

Un personnage comme Madické peut à cet égard aider à cerner l'intention qui anime la rédaction d'un roman comme *Le Ventre de l'Atlantique*. Ce personnage a longtemps voulu se rendre en Europe, même au péril de sa vie. Il a en effet envisagé les possibilités les plus périlleuses et les plus fantasques comme consulter un marabout pouvant aider à un accomplissement miraculeux du voyage, ou encore embarquer à bord de pirogues affrétées par des passeurs à la moralité douteuse. Au terme d'une longue suite de conversations avec sa sœur déjà émigrée qui lui a par ailleurs offert les fonds nécessaires pour ouvrir un commerce de subsistance, Madické se résout à rester en Afrique, puisqu'il peut se permettre même de louer une télé d'occasion, en somme de se

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 292.

² H. Ghegaglia, « Le non-dit de la Fifa : l'Afrique et la balle, au pied ! » dans *Présence Africaine*, Dossier : L'Eau/ Water, n° 161/162, 1^e et 2^e semestre 2000, pp. 368-372.

³ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 288.

fabriquer un bonheur à la mesure de ses revenus. Une œuvre comme celle de Fatou Diome s'inscrit dans cette logique. Elle contribue d'abord à mettre en évidence les inégalités qui structurent la géopolitique du monde à l'heure de la globalisation puis à mettre en évidence les « plaies » de l'Occident que l'imaginaire médiatique et principalement la télévision tentent d'occulter. C'est dans ce sens qu'il faut saisir l'ironie qui traverse ces propos de Salie dans *Le Ventre de l'Atlantique* :

Le tiers-monde ne peut voir les plaies de l'Europe, les siennes l'aveuglent ; il ne peut entendre son cri, le sien l'assourdit. Avoir un coupable atténue la souffrance, et si le tiers-monde se mettait à voir la misère de l'Occident, il perdrait la cible de ses invectives.¹

Ces plaies et misères, la romancière les évoque à travers un détour par l'histoire, en évoquant par exemple dans son troisième roman *Inassouvies, nos vies*, la guerre du Viêtnam des années 1970, le choc pétrolier de 1973 ou encore la famine ayant sévi en Irlande. En outre, Fatou Diome s'attache dans *Kétala* et surtout dans *Inassouvies, nos vies*, au dévoilement de la solitude qui s'associe à la condition des personnes âgées en Europe comme la mère de Gertrude dans *Kétala*. En effet, c'est une tendance remarquable des nouvelles écritures diasporiques que de mettre en scène des personnages occidentaux rivés dans un dénuement matériel ou dans une souffrance morale. Dans *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala, Saïda, la narratrice, en vient ironiquement à cette interrogation :

Je ne comprenais pas pourquoi les ethnologues perdaient leur temps à étudier les tribus bantous ou les pygmées dans de lointaines contrées à puits diarrhéiques, à bilharzioses prospères, puisque les clochards, eux aussi, constituaient une tribu. Leur existence suffisait largement à un essai de ce que pourrait être la vie le jour où, après un grand krach boursier, l'humanité devrait s'installer aux Champs-Élysées et subsister des poubelles, des ordures et des aumônes.²

¹ *Ibid.*, p. 51.

² C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., pp. 196-197.

Les romans de Calixthe Beyala présentent des séquences où Africains et Français se retrouvent dans un squat, dans un clandé ou dans un repère pour clochards. C'est entre autres en ces lieux que Saïda rencontre Marcel Pignon-Marcel, son bienfaiteur et futur amant, dans *Les Honneurs Perdus*. Ces genres de séquences en gros plans sont révélateurs d'un malaise occidental que les œuvres mettent au grand jour. Le personnage mis en scène dans *Verre Cassé* de Mabackou, du fond de son désarroi, ironise sur la question de la misère en France :

J'embauchais pas que les Nègres parce que, entre nous soit dit, Verre Cassé, y a pas que les Nègres dans la vie, merde alors, y a aussi les autres races, les Nègres n'ont pas le monopole de la misère, du chômage, j'embauchais aussi des Blancs misérables, chômeurs, des Jaunes et tout et tout, je les mélangeais.¹

Ici, bien que le personnage rapporte avec nostalgie les séquences d'un passé sombre, puisqu'il a été renvoyé en Afrique après une affabulation de son épouse l'ayant dénoncé comme atteint de débilité mentale, on peut bien percevoir la jouissance que L'Imprimeur tire de l'évocation des pauvres des autres races.

La marginalité sociale, pourtant inhérente à la société occidentale² n'avait pas précédemment attiré l'attention des écrivains africains. Avec les écritures de l'immigration postcoloniale, elle fait son entrée dans le roman francophone. Le roman *Inassouvies, nos vies* s'attache ainsi à la vie d'un personnage que tout rive à une grande solitude. Dans ce livre dont l'action se situe entièrement en France, à Strasbourg, Betty, personnage principal du roman est d'origine africaine. Elle assiste, non sans étonnement, aux ratés et surtout aux hantises de la vie en Occident. C'est dans cette perspective que mérite d'être analysé un passage comme celui-ci :

Après le corset, c'est la faim qui tenaille les femmes, celles qui ignorent tout des yeux boulimiques des hommes. Pourtant, on le sait bien, avec le cigare et les bagnoles tonitrueuses, les bourrelets restent le signe distinctif de ces puissants messieurs, pour lesquels les poupées écervelées se mettent à la diète. Ne pas manger fut longtemps une triste résultante de la pauvreté. Attention ! Je vois les victimes du

¹ A. Mabackou, *Verre Cassé*, op.cit., pp. 56-57.

² A. Gueslin, *D'Ailleurs et de nulle part – Mendiants, vagabonds, clochards, SDF en France depuis le Moyen-Age*, Paris, Fayard, 2013.

penser-facile indexer, déjà, l'Afrique. Halte là ! Sinon cette page vous coupe les doigts plus quelques neurones endormis ! L'Europe a elle aussi connu ses greniers vides. Quand l'Irlande a eu sa crise de pommes de terre pourries, les Irlandais avaient maigri malgré eux et ils ont gagné l'Amérique pour regrossir. Aujourd'hui, ils se portent bien. L'Afrique aussi s'en sortira, avec ou sans l'Europe, elle n'a pas le choix.¹

Le roman *Inassouvies, nos vies* rappelle de ce point de vue les textes de Bernard Dadié comme *Un Nègre à Paris*, *Patron de New York* et *La Ville où nul ne meurt* sur les conditions de vie dans les grandes villes occidentales. Le roman dépeint la solitude de Félicité, une femme veuve et âgée qui n'a que son chat pour compagnon de vie, après que son époux Antoine a été tué dans la guerre. Félicité se lie d'une amitié solide avec Betty, sa voisine africaine de l'immeuble d'en face. Au-delà de cette histoire d'amitié entre deux femmes, le roman de Fatou Diome révèle l'abjection dans laquelle les sociétés occidentales tiennent les personnes âgées et autres laissés-pour-compte. Assèze, le personnage éponyme du roman de Calixthe Beyala épingle également cet aspect de la vie en France lorsqu'un matin son errance la mène au cœur de la ville : « Pour m'occuper, je comptabilisai ce que Paris contenait de suspects. En premier lieu, les clochards, ensuite les vieux, les femmes seules, les hommes seuls, les supposés chômeurs. Je me plus à imaginer que tous les pauvres disparaissaient de Paris. Que resterait-il ? »² Mais chez Fatou Diome, c'est peu dire si on limite la portée philosophique du roman à la solitude de cette adorable voisine qu'est Félicité pour la narratrice. *Inassouvies, nos vies* est une œuvre éminemment philosophique si l'on envisage de soupeser la trame du roman à l'aune de la profondeur de la condition humaine qu'il met en place. En effet, les circonstances mêmes de la rencontre des deux femmes, celles dans lesquelles se noue leur amitié, comme les sujets de prédilection de leurs conversations montrent bien que le roman de Fatou Diome dépasse le simple récit d'une femme esseulée pour s'attacher au chant de ce qui est au-delà des frontières, des races et des cultures. *Inassouvies, nos vies* est avant tout un hymne à l'humanité ; celle qui, telle un flambeau, pousse tout être à donner sans rien attendre en retour et à aspirer à l'amour, à l'amitié, au respect, à la vie. C'est de cet échange chaleureux que se nourrit la relation entre Félicité et Betty. Le

¹ F. Diome, *Inassouvies, nos vies*, op.cit., p. 63.

² C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 317.

roman interroge les vanités humaines et transcende la question de l'altérité pour chanter la vie sans frontières, rapprocher harmonieusement les différences et rechercher la vraie humanité, « la beauté de l'humain » car, soutient la narratrice, « Seule la chaleur humaine donne envie de chanter »¹. Ainsi, dans ce roman, la narration s'attache à la mise en scène d'un personnage qui, ayant été acculé au veuvage très jeune, Félicité, un nom d'ailleurs que la narratrice fait porter à ce personnage sans nom, s'astreint, par fidélité à la mémoire de son époux, à rester seule dans une société française totalement ignorante de ces héros dans la lutte contre le pangermanisme de l'aube du XX^e siècle. Toujours par fidélité à son époux défunt, exerçant autrefois le métier de boulanger et ayant une grande admiration pour les animaux domestiques, Félicité a pris sous sa protection, un chat qu'elle a trouvé à la Société protectrice des animaux (SPA) et se rend tous les matins à la boulangerie du quartier pour acheter le kugelhof, sa brioche favorite. C'est d'ailleurs dans cette boulangerie que l'amitié naît entre ces deux femmes d'âge et de culture différents qui pourtant raffolent de la même brioche. Mais le jour où l'animal adulé par Félicité tombe malade et que la veuve fait venir un de ses neveux pour l'aider à mener le chat chez un vétérinaire, l'existence de Félicité connaît un autre revirement. L'affliction causée par la mort du chat est un bon prétexte pour le neveu mandé afin de faire venir un médecin à qui les neveux et nièces contraignent de placer Félicité dans une maison de retraite, ce qu'elle-même vit précisément comme un enfermement. Betty se propose ainsi d'aller fréquemment faire des lectures à cette dame esseulée. Elle en apprend ainsi bien de choses aussi bien sur Félicité, sur l'aide-soignante de cette maison de retraite, symboliquement appelée Résidence B. Horizon, que sur les autres pensionnaires, la majorité ayant vécu dans la France sous l'occupation allemande.

Entre autres dérives de la modernité occidentale, Betty note la difficulté à concilier la vie de famille et les contraintes liées à la carrière professionnelle, les « instabilités affectives »², « des amitiés dyslexiques »³, « la tyrannie esthétique des magazines de mode »⁴ et principalement la solitude des personnes du troisième âge d'autant plus que la narratrice du roman soutient avoir entendu « une jeune poupée

¹ *Ibid.*, p. 241.

² *Ibid.*, p. 227.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

écervelée affirmer à la télé, dans un sourire siliconé, qu'on était vieux à partir de trente ans »¹. A propos de cette solitude, la narratrice du roman affirme d'ailleurs sans ambages :

Comme les Noirs et les Juifs naguère, on tente, aujourd'hui, d'évincer les vieux du circuit [...] En vouant sa vénération au dynamisme et au physique inoxydable, la société occidentale s'est salie moralement, car le corollaire de cette quête de jeunesse éternelle, c'est le mépris des vieux.²

Ainsi, en plus de Félicité, Betty cible d'autres figures de solitaires comme, l'épouse d'un avocat de renom occupant un appartement au troisième étage du même immeuble que Félicité ou encore l'aide-soignante de la Résidence B. Horizon, toutes deux mères de familles nombreuses délaissées par des maris respectivement bourreau de travail et alcoolique par suite de licenciement dans une entreprise délocalisée. Finalement c'est toute la question des rapports humains dans la société occidentale qui est posée :

Dans le monde high-tech, les codes digitaux gagnent en sensibilité ce que perd le cœur des Hommes, se disait Betty, en s'adressant à son ordinateur, devenu entre-temps son meilleur ami. Que garde-t-on des humains ? Que gardent-ils de nous ? Que reste-t-il de nos rencontres ? Les bisous sur l'écran sont si loin de la joue. L'émotion ne vient plus que d'une sonnerie intempestive du téléphone. L'étonnement est une faute d'orthographe ou de grammaire dans un mail.³

Les supports technologiques, dans ce contexte, plutôt que de rapprocher les êtres, les distancient les uns des autres, en plongeant les autres dans l'anonymat total. Ceci est d'autant plus frappant chez Fatou Diome que ces nouveaux laissés-pour-compte se caractérisent par le manque de noms des personnages occidentaux du troisième âge dans l'écriture et, dans le cas de son troisième roman, cet anonymat s'attache aussi à la situation des épouses délaissées. Or ces personnes du troisième âge, ceux notamment que la narratrice rencontre à la Résidence B. Horizon, sont des livres d'histoire en extinction. Betty recueille et consigne leurs souvenirs de guerre. Leur mise à distance constitue une

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 236.

sorte d'enterrement d'une part importante de l'histoire nationale. Pourtant, des images d'une telle situation ne retiennent pas spécialement l'intérêt des médias. C'est dans cette optique que l'image médiatique fabrique une représentation sociale qui ne reflète pas forcément la réalité. Ainsi, dans *Agonies*, le narrateur est amené à une comparaison inspirée du reportage médiatique pour aviver le sens du pitoyable qui reflète la condition sociale des habitants de la ZUP. En effet, il soutient qu'à la vue de la misère qui règne à Parqueville, les yeux s'embuent de larmes semblables à ceux que font naître la vue de violentes images télévisuelles relatives à un carnage ou à celles d'une personne assommée par une foule¹.

II. 1. C. *Le mimétisme*

Si en Occident, le discours des médias est fabricant de mythes ou de fantasmes dans le dialogue interculturel, la littérature des immigrations postcoloniales prend également en charge les paysages imaginaires, les mutations des « médiascares »² dans leur adaptation aux besoins des publics des localités respectives qui les captent mais aussi dans leur capacité de « fournir – en particulier sous leurs formes télévisées, cinématographiques et vidéographiques – à des spectateurs disséminés sur toute la planète de larges et complexes répertoires d'images, de récits et d'ethnoscapes, où sont imbriqués le monde de la marchandise et celui de l'information politique. »³

Du côté africain, à première vue, la culture médiatique ou du moins la consommation des médias s'apparente à une ouverture au monde extérieur, à l'effectivité de ce qu'on nomme depuis quelques décennies la globalisation. Toutefois, ces outils médiatiques et principalement la télévision, dans le cas des textes étudiés, soulève plutôt

¹ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., pp. 12-13.

² A. Appadurai, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 71. L'auteur conçoit la société de globalisation comme portée par une grande mobilité de personnes (*ethnoscape*), de technologies (*technoscape*), des finances (*financescapes*), des idéologies (*idéoscapes*) et des médias (*médiascapes*). Ce dernier est ainsi défini comme « à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information (journaux, magazines, chaînes de télévision et studios cinématographiques), désormais accessibles à un nombre croissant d'intérêts publics et privés à travers le monde, et les images du monde créées par ces médias. »

³ *Ibid.*

le problème des défis que cette mondialisation pose à l'Afrique. À cet égard, il faut rappeler que les médias en général et la télévision principalement se présentent en porte à faux avec les problèmes d'analphabétisme qui frappent encore une grande partie de son audimat africain. Ainsi, malgré sa réception communautaire comme dans *Le Ventre de l'Atlantique*, où tout le village se rassemble autour de l'unique téléviseur du village, ce qui est avantageux dans la consolidation des liens de fraternité, la télévision n'est pas forcément adaptée au niveau de culture, moins encore aux besoins culturels des auditeurs. La communauté rurale que met en scène Fatou Diome par exemple en appelle aux services de Ndougou, une fille renvoyée du collège pour redoublements fréquents et qui était retournée vivre au village. C'est elle qui traduit les informations écoutées à la télévision, car celles-ci sont dites en français. Dans une telle perspective, les malentendus et cocasseries ne sont pas évitables. Par exemple, après le mot « bonsoir » prononcé par le présentateur du journal télévisé, « tout le monde se fendit d'un ample "Bonsoir", une vieille dame fit même un signe de la main au journaliste, dont l'image resta un instant déformée et tremblotante. »¹ Une telle séquence témoigne des problèmes liés à la prise en compte du facteur culturel dans l'exportation de nouvelles technologies dans un univers rural africain. Tout porte à croire qu'à la place de l'image de télévision, la communauté insulaire mise en scène aurait plutôt des besoins liés à son alimentation, à la santé de ses habitants et surtout à leur alphabétisation, principalement pour les plus jeunes, à l'instar de ces gamins « rachitiques » qui s'attroupent devant cette seule télé du village dans *Le Ventre de l'Atlantique* et qui, lorgnant les images d'un « enfant bien potelé, léchant une glace démesurée » dans une publicité de télévision, entrent dans un fac-similé, une sorte de « mimicry » ou de « mimétisme »² et fabriquent de grossières imitations de cette glace, à travers des bouts de bois peints à la craie ; à la grande indignation de la narratrice :

Les glaces, ces enfants n'en connaissent que les images. Elles restent pour eux une nourriture virtuelle, consommée uniquement là-bas, de l'autre côté de l'Atlantique, dans ce paradis où ce petit charnu de la publicité a eu la bonne idée de naître. Pourtant ils y tiennent, à cette glace et pour elle, ils ont mémorisé les horaires de la

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 57.

² H. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op. cit., pp. 147-157.

publicité. Miko, ce mot, ils le chantent, le répètent comme les croyants psalmodient leur livre saint. Cette glace, ils l'espèrent comme les musulmans le paradis de Mahomet, et viennent l'attendre ici comme les chrétiens attendent le retour du Christ.¹

La mise en relief de la maigreur et du dénuement des enfants ainsi que leur attachement à ce délice pourtant inaccessible souligne non seulement la disparité des conditions de vie entre les enfants du Sud et leurs semblables du Nord. Elle se pose comme la revendication d'un droit au bonheur de l'enfant africain. Ce mimétisme par l'image de télévision s'attache également aux adolescents qui, dans leurs jeux sportifs imitent les noms des équipes françaises et ceux de leurs joueurs. La séquence même du journal télévisé précédemment citée, par le contenu des informations données pendant ce journal démontre le contraste entre l'atout que représente la compression de l'espace et du temps à travers le reportage de télévision et les problèmes locaux. Ainsi, pendant que la télévision montre les images de beaux stades européens, à l'échelle locale, le présentateur fait mention de l'inauguration, par le Président de la République, le « Père-de-la-nation », d'une pompe à eau offerte par « nos amis les Japonais ». Il est aussi question, dans le même journal, de la réception, par le Premier ministre, d'un cargo de riz offert par la France pour « secourir les populations de l'intérieur du pays touchées par la sécheresse », puis le journal évoque enfin une recrudescence du paludisme avec l'arrivée des premières pluies².

Dans son article intitulé « La mondialisation et les médias africains : problèmes et perspectives »³, Kasongo Mwemba Y'Ambayamba relève entre autres problèmes liés à l'essor des médias de masse en Afrique, la différence entre les espaces urbains et ruraux ; les premiers étant directement exposés aux transferts en provenance de l'Occident tandis que les derniers en sont plus ou moins préservés, la dépendance « totale » vis-à-vis de l'Occident pour « les équipements et les consommables », la prise en compte de l'espace africain non comme partenaire, mais comme un simple marché pour les équipements et produits culturels d'importation. Cette remarque se vérifie dans les textes de Diome ou de

¹ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit. p. 21.

² *Ibid.*, pp. 56-57.

³ K. M. Y'Ambayamba, « La mondialisation et les médias africains : problèmes et perspectives », dans *Présence Africaine, La Mondialisation, aspects, réalités, enjeux*, n° 167-168, 2003, pp. 71-83.

Biyaoula où le contraste est frappant entre les besoins de l'espace africain et les images que les personnages regardent à la télévision. En définitive, l'apport des médias dans la construction des imaginaires transculturels s'inscrit dans ce que Fatou Diome nomme « le syndrome post-colonial »¹. Il faudrait sans doute entendre par ce terme des survivances d'un imaginaire conditionné par l'histoire ; ce qui renforce la situation d'entre-deux des personnages.

II. 2. Le sujet énonciateur entre l'espace français et l'identité africaine

Dans bien des textes de l'immigration post-coloniale se pose la question des stratégies pour adapter une personnalité africaine dans le nouvel espace de vie. Cette aspiration est liée aux choix du personnage ou au contraire à son conditionnement aux exigences et intimations de l'espace social dans lequel il se retrouve après sa migration. En effet, deux perspectives narratives reviennent fréquemment par rapport à la construction identitaire dans les romans diasporiques. Soit le travail d'énonciation consiste à présenter le cheminement individuel d'un personnage avec les différentes expériences de vie qui ont forgé sa personnalité, soit la narration inscrit le personnage dans un groupe, famille, corporation, ethnie ou communauté d'immigrés dont l'emprise est déterminante dans le devenir social du personnage. Cette diversité de perspectives narratives articule ainsi les deux aspects de l'identité, à savoir l'identité comme spécificité et l'identité comme ressemblance ; inscrivant le personnage dans un « entre-deux »² qui prend de multiples formes.

La question de l'identité dans les romans de l'immigration s'associe aussi à la *deixis*, entendue comme positionnement du sujet énonciateur dans un espace-temps mais aussi comme la modalisation discursive de l'espace du pays d'accueil, une représentation qu'en donne le sujet énonciateur par rapport à sa position d'immigré. De ce point de vue, l'ouverture du roman *Assèze l'Africaine* mérite d'être évoquée. En effet, dans l'incipit de

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 256.

² D. Sibony, *Entre-Deux. L'origine en partage* [1991], Paris, Le Seuil, 2003.

ce roman, Calixthe Beyala alterne les plans énonciatifs du récit et du discours pour mieux saisir les expériences historiques qui ont modelé le caractère du personnage éponyme. Ainsi, d'un récit d'ouverture qui campe le cadre du village de naissance d'Assèze dans un passé colonial, la narration change de perspective pour embrayer dans un présent d'énonciation :

Aujourd'hui je n'écris pas pour vous parler de nos misères, mais de quelques moyens pour y échapper. Je vous parlerai de Grand-mère dont les espoirs ont été déçus, de maman qui a cru s'en sortir parce que, quinze ans après ma naissance, elle a accouché d'un fibrome de sexe masculin qui pesait trois kilos sept cent grammes ; je vais vous parler d'une Comtesse qui s'en est tirée ; vous n'échapperez pas au suicide de Sorraya, aux raisons qui l'ont poussée à cette extrémité et comment je l'ai laissée mourir. Dans ce parti pris, point de sécheresse de cœur. Au fil du récit, je vous fournirai une foule de détails secondaires, qui ont leur importance et dont la bizarrerie vous empêchera de me condamner trop vite. Je ne parle pas de désespoir, je parle vie. J'écris ce livre pour une Afrique qu'on oublie, pour l'Afrique au long sommeil.¹

Ce récit programmatique que les tiroirs verbaux inscrivent dans l'énonciation du discours donne une orientation sur la question de l'identité féminine qu'il faudra entendre, dans le cas qui nous intéresse, d'un personnage immigré féminin. Il recense les personnages-cibles dont la vie, qui prend la forme d'une anamnèse, va être déployée tout au long de l'intrigue en tenant à l'écart les personnages masculins qui pourtant sont aussi présents dans l'intrigue. Ce non-dit, sur le plan de l'implicite, valide un choix, celui de focaliser la narration sur le vécu de la femme, sur l'amplitude de sa liberté dans les choix existentiels.

En outre, le passage se caractérise aussi par un dédoublement des sources d'énonciation dans la mesure où la voix de l'écrivain et celle de la narratrice se condensent dans l'instance « je » qui prend en charge le discours. Un « je » diffracté, partagé entre le présent et le passé. Le point de vue adopté ici est celui d'une adulte qui raconte sa vie de bout en bout en même temps qu'elle s'en distancie. Cette vie qui se passe alternativement en Afrique et en France montre bien que ce que la critique valorise comme points de démarcation entre la génération de la négritude et celle dite de la

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., pp. 19-20.

"migrITUDE" se présente au contraire comme une version transposée du vécu africain en ces débuts du troisième millénaire. En définitive, Assèze dresse une espèce de bilan de sa vie, puisqu'elle écrit : « Voilà déjà cinq ans que je suis mariée. Sept ans que Sorraya est morte. »¹ La narration se déploie ainsi dans un chassé-croisé entre la vie parisienne actuelle et celle d'antan au Cameroun ; permutation qui se poursuit dans la construction des personnages chez la romancière. En effet, chez Calixthe Beyala et de nombreux autres écrivains de l'immigration africaine en France, bien de romans présentent deux personnages féminins ou masculins dont l'un incarne l'Africain ignorant des mœurs occidentales alors que l'autre se présente, du moins au début de la diégèse, comme l'Africain occidentalisé. Ces duos sont ceux que l'on peut établir entre Assèze et Sorraya dans le roman *Assèze l'Africaine* ou entre Saïda et NGaremba dans *Les Honneurs perdus*. Chez Alain Mabanckou, on peut vérifier le même procédé entre Massala Massala et Moki dans le roman *Bleu-Blan-Rouge*. Dans *Assèze l'Africaine*, les deux personnages sont ensemble depuis l'espace d'origine. C'est chez Awono, le tuteur camerounais d'Assèze que la rencontre se fait. À cette époque, Sorraya, seize ans est la fille légitime d'Awono. Orpheline, elle a perdu sa mère – elle renie l'Afrique en traitant les autres africains de « nègres paresseux et cons. »² – En revanche, elle manifeste beaucoup d'attachement à la culture occidentale. Sorraya va à l'école française, connaît la musique de Mozart, lit les classiques de la littérature française et apprend la danse française à ses heures perdues. Elle rêve d'aller travailler comme danseuse en Europe. Son amant est d'abord un jeune métis, Océan, puis un jeune Blanc, « un certain Durand », dont elle tombe peu après enceinte avant de se faire avorter en courant de grands risques pour sa vie, puisqu'elle échappe de très près à la mort après cette interruption de grossesse effectuée par une faiseuse d'anges sans connaissance de la médecine.

Assèze, elle, quatorze ans, débarque du village et sait à peine se tenir à table. Il faut également faire mention de deux autres personnages qui partagent cet espace de vie avec nos deux protagonistes. Parmi ceux-ci il y a la domestique Amina, plus vieille que Sorraya d'à peine une année, mais visiblement plus vieillie par la rudesse des travaux domestiques et par les incessantes tâches que la fille d'Awono lui intime l'ordre

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 93.

d'accomplir. L'autre personnage féminin est celui que la narratrice appelle La Comtesse, de son vrai nom Marie-Antoinette Abelé. C'est une ancienne fille de joie qui a su séduire le fonctionnaire concussionnaire qu'est Awono.

Dans *Les Honneurs perdus*, la rencontre du personnage et de son double s'effectue en France. En effet, c'est dans la recherche d'un gîte que Saïda tombe entre les mains de sa patronne NGaremba, une Sénégalaise bien assise dans la communauté immigrée de Belleville où elle s'est donné la tâche d'écrivaine publique. En échange du gîte et du couvert, l'écrivaine de Belleville demande à Saïda de prendre soin du ménage et de Loulouze, le fils unique de NGaremba. Pourtant, la fin du roman se présente, dans un cas comme dans l'autre, par le suicide de l'Africaine occidentalisée, comme si le devenir du personnage survivant était la conséquence d'un entre-deux-femme dans lequel sa personnalité a été forgée. La portée de la réversibilité de leur condition respective étant proportionnelle à leur ancrage dans la culture occidentale. Il faut également lire, le refus, chez la romancière, de toute forme de radicalisation culturelle du personnage. Ce qui nécessite une prise en compte des intimités culturelles de l'espace français dans l'adaptation sociale du personnage immigré. En effet, de nombreux travaux critiques ont traité du thème de l'espace dans les écritures africaines francophones. Roger Chemain¹, Florence Paravy² et Lydie Moudileno³ entre autres ont abordé ce thème, à travers un corpus essentiellement situé dans l'espace africain. Leurs études ont mis en place les différentes constructions textuelles de l'espace soit en montrant la juxtaposition de l'espace urbain à l'espace rural, soit en élucidant le découpage de l'espace urbain en strates symboliques, selon que l'écriture littéraire représente cet espace comme celui de la prison ou de l'émancipation du sujet. Bien que ces études ne concernent pas principalement les écrivains diasporiques, les conclusions auxquelles elles aboutissent peuvent aisément s'appliquer à notre corpus. En outre, il faut constater avec ces critiques que l'écriture de l'espace constitue l'un des points sur lesquels se déploient les mutations du roman africain ces dernières années. C'est d'ailleurs ce que remarque par exemple Lydie Moudileno lorsqu'elle soutient que la représentation de l'espace dans les romans

¹ R. Chemain, *La Ville dans le roman africain*, op. cit.

² F. Paravy, *L'espace dans le roman africain contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

³ L. Moudileno, *Littérature africaine des années 1980 et 1990*, op. cit.

africains parus avant 1980 s'inscrivait dans un binarisme de fait entre la ville et le village. Chacun de ces espaces « se voyait assigner une série de valeurs symboliques »¹. Le village étant représentatif de « l'authenticité, la tradition ancestrale, la case et le collectif en général »² alors que la ville s'associait « à la modernité, au béton, à l'administration coloniale, à l'individualisme »³ Le passage d'un personnage du village à la ville, y compris la ville métropolitaine, s'attachait, de ce point de vue, à saisir toutes les formes d'aliénations du personnage en situation de frayer avec la modernité occidentale. Les romans d'Abdoulaye Sadj, d'Ousmane Socé, de Bernard Dadié et de Cheikh Hamidou Kane entre autres s'inscrivent dans cette cartographie de l'espace ; la folie ou la mort du personnage donnant lieu à une impossible assumption du juste milieu entre la ville et l'espace traditionnel. C'est dans cette impasse qu'il faut situer, dans ce qui concerne notre recherche, le destin des personnages comme Fara dans *Mirages de Paris*, Diaw Falla dans *Le Docker noir* ou Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë*.

Selon Moudileno, les écritures africaines des années 1980 et après se caractérisent, du point de vue de la représentation de l'espace, par deux caractéristiques majeures. D'abord la raréfaction du passage des personnages du village à la ville comme itinéraire d'un parcours initiatique. Ainsi, dans *Assèze l'Africaine*, l'installation d'une industrie agroalimentaire sur le site du village contraint les habitants appauvris non seulement de ne pas être en mesure de résister à cette mesure injuste, encore moins de pratiquer l'exode rural, mais de contribuer eux-mêmes à la démolition de leur espace de vie pour aspirer aux subsides que leur versent les ingénieurs de l'industrie en instance de construction puis de s'installer dans une zone plus enclavée que celle qu'ils occupaient avant. La disparition même du village est symboliquement mise en scène par la mort de tous les personnages qui rattachent la narratrice à cet espace rustique ; d'abord la grand-mère d'Assèze, puis, sa mère et le fils que cette dernière a eu quand Assèze avait quitté le village pour la ville, tous les deux emportés par la malaria. C'est à Paris que la narratrice apprend ces deux dernières disparitions. Dès lors, l'évocation du village s'éclipse de la diégèse. Le personnage mis en scène dans *L'Impasse* de Biyaoula quant à lui se désespère

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Idem.*

³ *Idem.*

devant le délitement de l'espace de quiétude que représentait autrefois son village, un lieu désormais pléthorique où fourmillent les salons de coiffure et où la source d'eau est transformée en lieu de pèlerinage pour nouveaux prophètes : « Je ne mets pas longtemps pour constater que mon village veut ressembler à la ville qui, elle, meurt d'être Paris. »¹

D'autre part, note toujours Moudileno, la ville elle-même ne se présente plus en deux espaces entre une zone pour les colons et une autre pour les indigènes. C'est au contraire le thème de la ville tentaculaire qui devient le centre d'intérêt de l'écriture romanesque. Cette remarque peut se vérifier également dans les textes de notre corpus qui mettent en scène des séquences se déroulant en Afrique. Lydie Moudileno pose ainsi ce nouveau traitement de l'espace urbain dans le roman africain comme un relais littéraire d'un phénomène sociologique consécutif à l'après deuxième guerre mondiale. Mais il nous semble, de même que le pressent cette critique, que cette réécriture de l'espace urbain, à travers la mise en scène des quartiers, constitue le point d'intrication entre les textes francophones consacrés à l'Afrique et ceux qui s'attachent à la mise en scène de l'expérience de l'immigration puisque les œuvres de Kossi Efoui ou de Waberi, que cite Moudileno, se construisent selon la topographie ainsi décrite :

En effet, à la suite de la croissance extrêmement rapide des villes depuis la deuxième guerre mondiale – on parle de véritable « explosion urbaine – et particulièrement ces trente dernières années, les capitales africaines se sont aujourd'hui transformées en villes tentaculaires, ou mégalofoles, à forte densité de population. De nombreuses études sociologiques ont attesté ce phénomène (Simone). A la fin des années 1980, la littérature rend compte elle aussi de cette évolution. La topographie urbaine est désormais caractérisée par un réseau de différents quartiers, organisés de manière de plus ou moins ordonnés autour d'un centre. Ceci est une des caractéristiques les plus frappantes de la représentation de la ville : l'exploration du « quartier » populaire, par opposition à la ville prise dans sa totalité. Ainsi, dans des romans très récents comme *La Polka* de Kossi Efoui, le lieu central est un bar de quartier où se rencontrent les personnages principaux et où se diffusent toutes les rumeurs. Dans *Balbala* d'Abdourahman Waberi, le décor est le gros bidonville de tôles et de rocailles qui s'étend au sud de la capitale de Djibouti. Dans *Notre pain de chaque jour* de Florent Couao-Zotti, les « bas-fonds » de la ville constituent aussi le décor central.²

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 134.

² *Ibid.*, p. 49.

Ainsi en va-t-il par exemple de l'espace mis en scène par Alain Mabanckou dans son roman *Verre Cassé* : le bistrot "le Crédit a voyagé" constitue le point de rencontre de toutes les rumeurs et de tous les remous du quartier. C'est également cette ville tentaculaire que Calixthe Beyala présente dans l'incipit de son roman *Les Honneurs perdus*. Or, cette mise en scène du quartier ne se limite pas à l'espace africain, puisque, comme le souligne Florence Paravy, l'espace romanesque est à la fois un espace de la représentation et un espace d'énonciation. Les écrivains africains vivant en France écrivent certes la France, mais ils écrivent surtout la France des Africains ou la France noire, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pascal Blanchard¹. C'est cet espace *a priori* décentré que les écrivains tentent de rendre visible. Leur énonciation, de ce point de vue, a partie liée avec leur situation institutionnelle. Ils portent en eux le poids d'une histoire, d'une culture et d'une actualité africaine qu'il est difficile d'abandonner. Pour Lilyan Kesteloot,

Les auteurs africains sont les vecteurs et les passeurs d'une histoire millénaire bien particulière. Et même s'ils rejoignent aujourd'hui le village planétaire, c'est avec leurs problèmes, leurs revendications, leurs sensibilités, leurs expériences qui ne sont pas celles des Français, des Québécois, ou des Belges.²

Cette expérience distincte de celle des autres francophones, pourvu de ne pas réduire toute leur écriture à cette africanité, se ressent dans la représentation de l'espace, surtout dans les écritures de l'immigration africaine en France. Le roman de l'immigration africaine en France dépeint la condition des immigrés post-coloniaux dans un espace périphérique, dans une vie de banlieue ou de quartier. C'est entre autres le cas de Belleville chez Calixthe Beyala, de Pourry et de Parqueville, cadres spatiaux respectifs des romans *L'Impasse* et *Agonies* de Daniel Biyaoula. Même lorsque le cadre spatial du roman ne renvoie pas spécifiquement à la périphérie, il reste toujours symptomatique de la marginalité qui s'attache au personnage mis en scène. Quelquefois, le personnage se

¹ P. Blanchard, *La France noire. Trois siècles de présences des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan indien et d'Océanie*, op. cit.

² L. Kesteloot, « L'écrivain africain aujourd'hui : mise au point » dans *Présence Africaine 181-182, Colloque international Alioune Diop, l'homme et l'œuvre face aux défis contemporains*, 3-5 mai 2010, Dakar, Paris, 2011, p. 379.

décentre à l'intérieur de la ville. Ainsi, Assèze qui arrive chez Madame Lola, rue de la ferronnerie dans le premier arrondissement de Paris, part de ce coin de Paris pour Belleville où elle aspire à vivre un bonheur en couple avec Océan. Poser ces espaces périphériques que sont le quartier et la banlieue comme points de focalisation du récit c'est en faire les lieux d'émergence de ce que Maingueneau appelle des discours constitutifs, des lieux de naissance de discours à l'intérieur de la République ; discours pouvant se traduire par des pratiques culturelles identifiables dans leurs manifestations en termes de choix du mode de vie, d'accoutrement, d'habitudes culinaires ou spirituelles. Cet espace est aussi découpé en espace de la communauté, espace de l'intimité ou espace de l'administration sans toutefois que ces sphères soient imperméables. En effet, elles s'éloignent et se rapprochent au rythme des déplacements des personnages. Quelquefois, l'espace de l'administration brise les remparts de l'intimité ou de la communauté. C'est le scénario qui s'associe aux scènes d'intervention de la police ou de reconduite à la frontière comme chez le protagoniste de *Bleu-Blanc-Rouge* ou encore chez Moussa, l'infortuné footballeur dont l'histoire est rapportée par un récit intercalé de la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*. Il faut ici rappeler que la question de l'espace s'inscrit dans une perspective plus large. Celle de l'appropriation du territoire français par un personnage migrant. De ce point de vue, Catherine Mazaauric¹ distingue trois modalités dans l'écriture de la relation entre le personnage migrant et l'espace de la société d'accueil. Une représentation consiste à maintenir, à travers le parcours du personnage immigré deux sphères cloisonnées, à territorialiser radicalement l'espace intime, celui du « soi » et à le différencier de celui « des autres ». L'auteure retrouve cette construction dans les romans de Calixthe Beyala, Mabanckou et de Biyaoula. D'autres romanciers, principalement Fatou Diome et Léonora Miano, selon Mazaauric, choisissent d'inscrire la question de la frontière dans l'interstice situé entre ces deux autochtonies, « dans l'épaisseur de la frontière », l'acte d'écriture étant une manière performative de combler l'espace de l'entre-deux. Enfin, une troisième modalisation de l'espace est celle qu'on trouve dans les textes de Tierno Monenembo relatifs à l'exil où disparaissent les

¹ C. Mazaauric, « Lambeaux d'Afrique en terre d'ailleurs » dans C. Albert, Rose-Marie Abomo-Maurin, Xavier Garnier et Gisèle Prignitz (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, pp. 225-235.

préoccupations de frontière. Pour ces œuvres, « la frontière n'a pas cours : autrement dit, il n'y pas de territoires, tels que les pratiques concurrentes de leurs résidents pourraient en faire advenir, mais seulement des espaces en réinvention permanente »¹. Autant dire que la question de l'espace dans les nouvelles œuvres africaines de voyage rejoue un discours de la différence déjà existant dans la littérature africaine et confronte ce discours aux données nouvelles d'une société de globalisation, principalement marquée par ce que Dominique Viart appelle une « topique de la déshérence »², ce sentiment de perte d'héritage dans un espace où des types de personnages deviennent des figures de déshérités et au nombre desquels Viart cite les ouvriers et les jeunes issus de l'immigration, mais dont la liste peut s'étendre à bien de catégories ou de couches sociales. Mais la question de l'espace implique aussi les stratégies d'inscription de nouvelles constructions identitaires dans l'espace social de rencontre entre immigrés et autochtones. Un découpage de la sphère du sujet énonciateur entre l'espace de l'intimité et celui de l'action sociale nous paraît à même de rendre compte des rapports qui naissent dans la confrontation du personnage avec sa terre d'accueil.

II. 2. A. Habitabilité et folklore postcolonial

Dans les romans francophones africains qui prennent en charge la question de l'immigration, le premier problème qui se pose au voyageur qui débarque en France est naturellement associé au lit et au couvert. Le voyageur est confronté dès son arrivée à la question de son hébergement. Le personnage éponyme du roman de Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine* raconte ainsi sa conversation avec la propriétaire du clandé où elle va séjourner, Madame Lola, au matin de son arrivée à Paris :

Elle me soupesa puis demanda :

¹ *Ibid*, p. 232.

² D. Viart, « Topiques de la déshérence. Formes d'une éthique de la restitution dans la littérature contemporaine française » dans A. Russo et S. Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux/ Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2005, pp. 209-224.

- D’où tu viens ?
 - De Douala.
 - Je veux pas d’Antillais chez moi !
 - Je suis Africaine, moi !
 - T’as tes papiers ?
- Je sortis ma carte d’identité scolaire.
- C’est pas réglementaire, dit-elle [...] Madame Lola s’apprêtait à retourner dans ses appartements, quand, mue par une force calculatrice, je bondis et m’agenouillai à ses pieds.
 - Qu’est-ce que tu veux ? Y a plus de place, me dit-elle, un peu énervée. Je baissais la tête et lui expliquais que j’arrivais d’Afrique, que je n’avais pas de famille mais que j’avais de la volonté.
 - Vous causez, vous causez, et pour le travail, vous en foutez pas une noix [...] Depuis trente ans que je tiens cet endroit, j’en ai vu du monde, moi ! Qu’est-ce que tu crois, petite ? Ah, que non, on ne me la fait pas
 - S’il vous plaît, madame... Je vous en supplie.
 - Très bien, dit-elle. Mais...
- Elle se tut. J’attendais toujours. Ce n’était pas encore gagné. Elle dit :
- C’est deux cents francs de loyer. Payables d’avance.¹

Les tergiversations, génuflexions, chantages et suspens qui structurent cette conversation, montrent bien un personnage en situation de précarité d’autant plus qu’obtenir un toit, quoique loué dans la plus totale insalubrité comme c’est ici le cas, lui est très aléatoire, situation accrue par l’absence d’un titre de séjour légal du personnage comme d’ailleurs de tous ceux qui habitent cet espace. La preuve de leur clandestinité étant donnée le jour où une fausse alerte leur rapporte une prétendue irruption de police dans leur repère. Tous les habitants se retrouvent dans une cave, excepté Madame Lola, la propriétaire des lieux.

Quant à la propriétaire qui est ici la première figure de l’autochtone rencontrée par Assèze, elle a eu un passé rempli de voyage et d’errance. Elle a voyagé en Suisse, au Canada et en Allemagne où elle avait trouvé l’amour en la personne d’un officier allemand. Lorsque la mort lui arrache son homme, Madame Lola décide de se retirer du commerce pour s’acheter un immeuble insalubre et vétuste sis 14, rue de la Ferronnerie, dans le vieux Paris. C’est dans cet immeuble que débarque Assèze, après qu’elle s’en est fait procurer l’adresse par Fall, un bienfaiteur rencontré dans son transit à Dakar. Cette première demeure est aussi un espace d’initiation du personnage. Assèze y rencontre ses

¹ C. Beyala, *Assèze l’Africaine*, op. cit., pp. 236-237.

trois compagnes de fortune, trois immigrées africaines, qu'elle finit par surnommer les Débrouillardes. Celles-ci lui apprennent quelques ficelles de la vie parisienne. Mais l'habitation de Madame Lola abrite aussi des immigrés africains qui vivent de drogue, de faux papiers et de vol de vêtements chez Cardin. C'est en somme dans une espèce de *Pension Vauquer* que commence le séjour parisien d'Assèze. Cet espace d'apparence normale, puisque la propriété n'est pas un squat, révèle en revanche sa perversité lors des soirées données par la tenancière ; celles notamment que Madame Lola appelle des « séances de thérapie défoulatoire. »¹ Il s'agit en réalité d'une fête où l'on écoute la musique africaine, où l'on se trémousse sur une piste de danse improvisée. Le clou de la soirée est marqué par la vente de tickets d'une tombola pour « la cavalière de votre soirée », si bien qu'en fin de cérémonie, la soirée de Madame Lola se mue en une grande partie de débauche où Noirs et Blancs se jettent à corps perdus dans les plaisirs de la chair. L'habitabilité, dans les écritures de l'immigration post-coloniale renvoie les personnages à des confinements, à des situations de promiscuité qui donnent naissance à des constructions narratives que Catherine Mazauric appelle « le roman choral »², celles notamment qui rassemblent dans un même espace des personnages que rien ne prédestinait à une aventure commune.

Il est ainsi très rare de rencontrer un personnage d'immigré dans une situation confortable par rapport à l'hébergement. Certains jouissent certes du privilège d'être logés par la terre d'accueil qui ne réproouve pas leur mode d'immigration, puisqu'ils ont suivi la procédure officielle de migration, mais leur hébergement n'est pas pour autant exempt de tout processus de contrôle, de surveillance ou tout simplement celui-ci n'échappe pas à des pressions idéologiques propres à la terre d'accueil³. Le lot du personnage immigré en matière d'hébergement le rive souvent dans cet espace d'exclusion sociale qu'est la banlieue. Daniel Biyaoula en fait d'ailleurs le cadre spatial des frasques qui remplissent la vie des personnages de ses deux romans. Qu'il s'agisse de Poury dans *L'Impasse* ou de la ZUP dans *Agonies*, comme d'ailleurs Belleville chez

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, *op. cit.*, pp. 255-258.

² C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, *op. cit.*, p. 84.

³ M. Bernardot, *Loger les immigrés. La Sonacotra 1956-2006*, Broissieux, Croquant, 2008. L'auteur souligne les débats ayant conduit, dans le cas de la France, à la construction des banlieues auparavant espace des foyers pour travailleurs immigrés, qui opposait la concentration des travailleurs immigrés à leur dispersion dans la ville.

Beyala, l'espace de la banlieue est révélateur de mœurs dissolues, de stupre, d'ivrognerie, voire de meurtre. Ainsi, Daniel Biyaoula en fait le lieu du drame qui boucle son roman *Agonies*. On pourrait soupçonner ces écrivains de faire le jeu de l'ancien colonisateur, de cautionner en quelque sorte le préjugé ethno-racial. Cependant, le déploiement de la trame du récit montre bien que leur démarche dépasse la question du préjugé. Il s'agit en réalité de faire ostentation du préjugé pour mieux le réfuter. Leur démarche rejoint ainsi celle de Fatou Diome sur la mise en scène de l'instrumentalisation médiatique des préjugés ethnoraciaux.

La cartographie exploitée par les textes confine ainsi les personnages à des espaces décentrés comme les squats, les maisons insalubres et exigües des quartiers périphériques et parfois certains personnages, à force de longues recherches restées vaines, finissent sur le pavé. C'est le cas de Camille Wombélé dans *Agonies* de Daniel Biyaoula. En effet, parti en France pour faire des études, Camille est un personnage dont l'histoire remonte à la périphérie de Kinshaduala, la capitale du pays africain imaginaire dont sont originaires les immigrants mis en scène dans ce roman de Biyaoula. Ce personnage qui est issu d'une famille nombreuse, connaît une enfance pénible en raison de la pauvreté de ses parents. Mais Camille se donne la peine de s'appliquer sur les bancs de l'école jusqu'à ce que la chance lui sourie. Après avoir été reçu au baccalauréat, il est miraculeusement sélectionné pour obtenir une bourse octroyée par le gouvernement de son pays en vue de la poursuite de ses études en France. Accueilli dans une association africaine d'étudiants originaires de son pays, Camille fait la connaissance d'un de ses compatriotes, Bernard Kaba. Bien que ce dernier soit d'une ethnie foncièrement hostile à celle dont Camille est issu, une grande amitié se lie entre ces deux personnages. Camille est logé à la Cité universitaire et s'inscrit à la faculté des sciences pour faire des études de physique. Cependant, la bourse ne lui est versée que de façon très ponctuelle. Il délaisse ses études et entreprend de travailler pour survivre et payer sa chambre de résidence. Il réussit tout de même à passer ses examens à la session de septembre ; ce qui lui permet de conserver sa bourse. En deuxième année en revanche, le personnage décide de quitter son travail pendant les vacances d'été et de mettre à profit cette période pour préparer ses examens. Mais il tombe sur un professeur xénophobe, qui, en dépit de sa moyenne passable à l'écrit, décide, à l'issue des épreuves orales, du redoublement de Camille en le

rassurant de son succès l'année d'après. La bourse dont le personnage bénéficiait du gouvernement de son pays est coupée à cause de son redoublement. Malgré la dérogation qu'il réussit à obtenir et malgré la régularisation de sa situation auprès de la préfecture de police, les chances de succès deviennent aléatoires pour l'infortuné personnage. Camille est également congédié par son employeur qui lui reproche d'avoir refusé de travailler pendant les vacances d'été en même temps qu'il est exclu de la Cité universitaire pour insolvabilité. Quelques compatriotes essayent de l'héberger. Ils lui signifient au bout de quelques temps qu'il devra partir au grand dam de « la fameuse et légendaire solidarité africaine ! Cette chose sur laquelle on cause et on cause avec verbosité et un ton élevé. »¹ C'est alors que Camille se retrouve à mendier dans le métro parisien jusqu'au jour où Bernard Kaba, son ami rencontré autrefois à l'association des étudiants de son pays, le surprend en train de tendre la main à la station de métro Saint-Augustin. Ce bienfaiteur le recueille, l'héberge et lui trouve un travail de manutentionnaire à Rungis. Ainsi, bien que cet épisode se soit heureusement clos, il en subsiste cependant un arrière-goût amer qui obsède et ulcère le personnage dans son intimité ainsi qu'un arrière-plan sombre qui sans cesse accable Camille dans sa relation avec ses compatriotes. Son passé de clochard devient ainsi un boulet que le personnage mis en scène dans le roman de Biyaoula traîne tout au long de la diégèse. Il redoute que son voisinage soit mis au courant de ce passé, si bien que le jour où N'Samu, son rival, découvre le pot aux roses, un processus de déstabilisation irréversible de l'ancien clochard s'enclenche. La difficulté à habiter l'espace d'accueil est symptomatique d'une absence de toutes les valeurs protectrices qui s'associent à l'abri, à la maison. Le personnage qui éprouve des difficultés à habiter l'espace de la terre d'accueil est susceptible d'affronter toutes les formes d'hostilité, celle des humains (voisins, employeurs, compatriotes, amants) ou celle des éléments (la neige, le soleil d'été, le béton des caves et autres espaces souterrains). Ici, dans le cas de Camille, le décentrement spatial, du gîte au pavé se double d'une descente aux enfers par rapport à l'intimité du personnage, d'autant plus que celui-ci finit par planter la lame d'un poignard dans le ventre de N'Samu qui a non seulement ébruité la rumeur de ce passé

¹ D. Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.*, pp. 59-60.

sombre de son rival, mais qui en plus commençait à évincer Camille dans le cœur de Gislaine.

Le personnage d'Assèze également, faute d'argent nécessaire pour vivre, descend dans la rue et s'improvise amatrice d'objets rituels africains à la station de métro Châtelet :

Je pris l'escalator. Je descendis, m'assis sur un banc et je déballai mes affaires : quelques amulettes arc-en-ciel pour faire plaisir aux Français ; trois cornes de zébu pour les impressionner ; et deux fétiches bidons pour leur faire peur. Puis je me laissai aller sur le banc et regardai les parisiens courir sans les voir.¹

On comprend bien ici cette démonstration par Assèze, de la vieille Afrique imaginaire dans sa magie et ses mystères ainsi que l'a démontré Xavier Garnier², comme un bon prétexte pour soutirer des sous aux passants ; ce qui est bien sûr pour le personnage qui tisse un mauvais coton, une manière biaisée de demander l'aumône. L'Afrique ou du moins ce qui en reste d'un imaginaire bien implanté en Occident sert ici de fonds de commerce. Ses prétendues pratiques culturelles deviennent un moyen de survie du personnage désargenté, un expédient qui soulève la question d'un « exotisme à l'envers » caractéristique des écritures diasporiques de la postcolonie³. En effet, une tendance majeure des nouvelles écritures africaines de voyage est de mettre en scène dans l'espace français des pratiques culturelles que les préjugés et les récits d'aventures coloniales ont contribué à répandre dans l'imaginaire social français comme définissant l'Afrique. Entre autres, on peut nommer le rythme, qui serait dans le sang de l'Africain, le sens de la fête, la solidarité africaine ou encore la famine et le sida. Calixthe Beyala principalement inscrit le préjugé racial au cœur de sa production romanesque. Son œuvre aborde respectivement les thèmes de la nudité, *Femme nue, femme noire* (2003), du cannibalisme, *Comment cuisiner son mari à l'africaine* (2002) ou des tropiques, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1999). Les écrivains de la nouvelle génération des romans de

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 310.

² X. Garnier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

³ M. Garcia, « Postures postexotiques : "Réveiller les vieux démons de l'exotisme" », dans A. Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012, pp. 259-281.

voyage déportent ainsi ces pratiques sur le territoire français et ironisent sur certaines idées reçues qui avaient pourtant autrefois eu la caution des chantres de la négritude.

C'est ainsi, à la déconstruction d'une imagologie enracinée dans l'espace de leur terre d'accueil, que contribuent les nouvelles écritures de l'immigration africaine en France. Ainsi, *Mémoria* par exemple, l'héroïne du roman *Kétala*, meurt du sida, mais c'est en France qu'elle s'infecte de cette maladie. Par ailleurs, l'imagerie du « Nègre Banania » est particulièrement récurrente dans l'œuvre romanesque de Fatou Diome. Dans *Inassouvies, nos vies*, la romancière revient sur cette représentation qu'elle blâme avec une force conjuratoire : « Banania est mort et ses enfants n'ont pas hérité de son rire naïf. »¹

II. 2. B. Un imaginaire de la profondeur

Une autre caractéristique de la représentation de l'espace français dans les romans de l'immigration post-coloniale consiste à en faire un « ethnoscape ». Ce terme forgé par Arjun Appadurai évoque « le paysage formé par les individus qui constituent le monde dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants. »² Ces flux de personnes construisent des espaces délocalisés qui s'apparentent à des morceaux d'Afrique. Le personnage mis en scène dans *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou s'émerveille de la bigarrure des couleurs et des sons qui remplissent la place de Château-Rouge, dans le dix-huitième arrondissement de Paris :

J'oubliais que j'étais en France [...] Le monde qui y grouillait était en majorité d'origine étrangère. Une vraie tour de Babel. Des groupuscules d'Africains patoisaient à tue-tête et s'esclaffaient dans des élans de gaieté festive [...] Des Maghrébins marchandaient des montres, des sacs et des radiocassettes au détour d'une rue, l'œil mobile et le cou bien levé comme des cigognes méfiantes, pour se prémunir contre une éventuelle rafle de la police... Les passants devaient slalomer entre plusieurs cuvettes d'ignames rouges de la Côte-d'Ivoire et des caisses de

¹ F. Diome, *Inassouvies, nos vies*, op. cit., p. 170.

² A. Appadurai, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 69.

bananes plantains de Bobo-Dioulasso [...] Devant la bouche du métro Château-Rouge, un kiosque exposait les journaux des principaux pays d'Afrique francophone et arabe [...] À quelques mètres de là, d'autres Africains bravaient le froid : debout depuis des heures, les mains gantées, ils distribuaient des prospectus qui exaltaient, dans un français estropié, les pouvoirs prétendument magiques des sorciers du continent, tous homonymes, à une lettre près.¹

De même, Achille Ngoye, dans un genre qui s'éloigne un peu de notre corpus et s'attache à une intrigue policière, considère cette ambiance de l'espace de Château-Rouge comme un lieu des « ballets noirs »². Des espaces comme Château-Rouge contribuent à rendre visible une certaine culture contemporaine que Paul Gilroy désigne par les termes « l'Atlantique noire ». Les nouvelles œuvres de l'immigration adoptent ainsi une stratégie de discours qui procède par détour. C'est dans l'espace français que des bouts d'Afrique sont mis en scène dans une démarche qui s'apparente à un exotisme volontaire du personnage mis en scène. Assèze se donne ainsi en spectacle dans le métro parisien :

Je dansais devant une foule en mal d'exotisme, avec des masques gentils ou inquiétants. J'épuisais les contes de Grand-mère et d'Ahmidou Koumba. Je décorais de précipices rouge tropical des contes de Grimm et de Perrault. Je faisais le singe, le poirier, la diseuse de bonne aventure. Les Blancs se marraient parce qu'ils croyaient goûter au gâteau sucré des mystères africains.³

Cet espace que traverse le personnage immigré, dans sa dynamique sémantique entre la profondeur et la hauteur, entre la miniature et l'immensité, donne la mesure d'une poétique de l'incertitude, de la peur et du vide. En effet, il est sans doute question d'ironiser sur l'exotisme, voire de conspuer cette altérisation du personnage africain et de sa culture dans les scènes qui illustrent des personnages africains en train d'abuser les passants dans la rue ou dans une bouche de métro sur la cultuelle ou la statuaire africaine. Toute l'œuvre romanesque de Bessora par exemple peut se lire comme une réécriture du préjugé colonial dans la post-colonie. Mais les espaces comme les bouches de métro et ceux qui leur sont isomorphes, comme les caves, racontent aussi une expérience de la peur dans les profondeurs. Ils représentent l'espace souterrain et définissent l'expérience

¹ A. Mabankou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 140.

² A. Ngoye, *Ballets noirs à Château-Rouge*, Paris, Gallimard, 2001.

³ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 301.

du personnage immigré. En effet, dans de nombreux textes, l'espace de vie du personnage est un espace souterrain. On se souvient par exemple du lieu d'hébergement de Samba dans le roman de Delphine Coulin, *Samba pour la France*. Dans les œuvres de notre corpus, la condition du personnage Massala-Massala dans *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou évoque bien un imaginaire des profondeurs. Cette profondeur est celle de l'inquiétude, ou, ainsi que le signifie le narrateur du roman de Mabanckou, « l'angoisse de rencontrer un agent de police »¹, en somme l'angoisse du lendemain qui d'une manière ou d'une autre s'attache à l'aventure qui a forcément partie liée avec le hasard². À cet égard, les écritures de la nouvelle diaspora peuvent être rapprochées des classiques américains comme les œuvres de Richard Wright, James Baldwin ou Ralph Ellison. Dans la description de sa condition sociale en France, Massala-Massala emploie souvent les mots « abîme », « fosse ». C'est en réalité dans l'espace où est assigné ce personnage de clandestin que le récit est émis en anamnèse. L'isomorphisme de la profondeur et du sentiment de peur qu'elle inspire est également présent dans la scène où les féaux de Madame Lola, la logeuse d'Assèze, s'engouffrent dans une cave parce qu'ils croient à une irruption de la police dans leur clandé. De ce point de vue, la fonction d'habiter l'espace français, dans les écritures de l'immigration postcoloniale pose au personnage la question de l'ascension de la cave à la toiture ainsi que l'analyse Gaston Bachelard ; situation onirique dans laquelle se trouvent de nombreux personnages. Assèze s'épanche ainsi dans cette confidence :

Rue de la ferronnerie, on rêvait en groupe. Les rêves nous accaparaient. On avait la tête ficelée par les balivernes, comme un seul paquet. On ne savait plus où se trouvait la réalité. Pourtant, on avait le nez dans la fange, la peur des contrôles d'identité, le froid et un peu de faim, mais on continuait à rêver. Oui, comme dans les livres, l'imagination éclairait nos espoirs d'immigrés. Comme dans la chanson de Paris ! Paris ! il suffisait de se pencher pour se retrouver au sommet de la Tour Eiffel.³

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 138.

² J. Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, op. cit.

³ C. Beyala, *Assèze, l'Africaine*, op. cit., p. 267.

C'est sans doute le sens à donner aussi à la métamorphose du personnage de Biyaoula dans *L'Impasse*. Dans cette perspective, le titre « la mue », isomorphisme de l'enfouissement et du renouveau, que l'auteur donne à cette seconde partie de son roman, mérite d'être pris dans le sens d'un processus d'engourdissement susceptible de rendre le personnage insensible à sa descente dans l'imaginaire des profondeurs, à l'assaut des bribes de rationalité qui tentent d'entraver cette déliquescence. Après son passage chez le docteur Malfoi, Joseph, qui avait pourtant tenu à conspuer la déchéance morale de ses compatriotes affirme : « Je suis redevenu le ver de terre que j'ai choisi d'être »¹ comme si la cure psychanalytique a déclenché ce que le personnage appelle son « coma intérieur »². On assiste ainsi à une immersion symbolique du personnage mis en scène de la partie éclairée de la société d'accueil à la communauté souterraine. Joseph perd son emploi et sa compagne française, alors même que cette dernière est enceinte de lui. En échange il devient alcoolique, fêtard et lubrique. Chez Mabanckou également, le séjour de Massala-Massala dans le petit immeuble insalubre du quatorzième arrondissement de Paris peut s'apparenter à une volonté héroïque de gravir les échelles de l'espace social ; puisque le personnage soutient n'avoir pas d'ascenseur pour arriver jusqu'au septième étage de cet immeuble mal éclairé. Toutefois, l'effort n'est pas payé de retour. Lorsque le narrateur est appréhendé par la police, leur gîte est fouillé et les objets balancés par la fenêtre. Massala-Massala, lui, est incarcéré à la maison d'arrêt de la Seine-Saint-Denis. C'est du fond de cet univers également obscur qu'il faut entendre le murmure de la voix du narrateur qui se lamente : « Ma France était celle-là. Celle de la nuit. La nuit des pensées, la nuit des vagabondages, la nuit des murs. Où était la lumière ? Par où passait le soleil ? »³ Cette ascension manquée par le narrateur de *Bleu-Blanc-Rouge* est celle qu'entreprend symboliquement Assèze. En effet, le déplacement de ce personnage dans l'espace parisien est, contrairement aux personnages de Biyaoula, de Mabanckou et même à certains personnages de Fatou Diome, une ascension. Cette ascension est d'abord réalisée symboliquement lorsque les trois compagnes de fortune du personnage, les Débrouillardes, mènent Assèze au sommet de leur immeuble de la rue de la Ferronnerie :

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 303.

² *Ibid.*, p. 296.

³ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., pp. 203-204.

Nous sortîmes du réfectoire. Les Débrouillardes m'amènèrent au dernier étage, là où se trouvaient les appartements de Madame Lola. Nous prîmes un petit escalier qui menait, me dirent-elles, au pigeonnier. D'en haut, la vue était splendide. Les jours d'éclaircie, on pouvait voir tout le panorama de la Seine, les lignes du chemin de fer et les bateaux qui passaient. Mais voilà : Paris caillait, immuable comme sa légendaire beauté. Le vent chargeait contre le mur, rugissait ses rafales, s'affolait sous les robes et gelait les rhumatismes. Je strampolinais sur place, mes lèvres renvoyaient de la vapeur.¹

Cette ascension est semblable au parcours du personnage. Elle est également un répondant de son nom. C'est donc à une remontée que correspond le parcours d'Assèze, bien qu'il faille inscrire la mort de Sorraya comme le sacrifice ou le prix ultime de cette réussite. Elle change ainsi d'appartement. De chez Madame Lola, Assèze rejoint Océan, son compagnon africain à Belleville, celui-ci envoie sa compagne demander l'aumône, puis à intercéder en sa faveur auprès d'Alexandre Delacroix, directeur de la MG5 pour la production de son disque, car Océan est chanteur et est métis, sans doute un clin d'œil au métissage prôné par Senghor que le personnage cite à plusieurs reprises. Finalement, ce parcours d'Assèze est suivi par la rencontre de Sorraya dont Assèze hérite le mari. L'espace français, dans les romans diasporiques, se rapporte aussi aux endroits fréquentés par les personnages, qu'il s'agisse d'espace de détente, de plaisir ou au contraire de quête spirituelle.

II. 2. C. Lieux de plaisirs et fétichismes

Les espaces comme les bars et bistrots africains trouvent leurs répondants français dans la boîte de nuit afro ; espace de rencontre de toutes les diasporas africaines qui, de Beyala à Fatou Diome, traversent la quasi-totalité des écritures contemporaines de l'immigration. La boîte de nuit, c'est le tam-tam dans *Agonies* de Daniel Biyaoula, c'est aussi la salle Denfer dans *L'Impasse* du même romancier. C'est aussi le Timis « la boîte de nuit black très connue et qui se situe vers Pigalle »² où le personnage de L'Imprimeur

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., pp. 248-249.

² A. Mabankou, *Verre Cassé*, op. cit., p. 57.

du roman *Verre Cassé* a fait la connaissance de Céline, son ancienne compagne blanche. C'est également le Rex Club de Paris où Moki, dans *Bleu-Blanc-Rouge* prétend avoir eu sa consécration de sapeur¹. C'est encore en boîte de nuit que Mémoria, le personnage principal de *Kétala* de Fatou Diome, est annoncée par le DJ comme « *la bombe africaine qui avait la musique dans le sang* »², et brise pour la première fois sa déférence envers les principes d'éducation musulmane qui ont régi sa vie jusqu'à son arrivée en France. En effet, lorsque son époux la délaisse pour assumer son homosexualité avec Max, Mémoria en appelle à l'aide d'une de ses copines, Marie-Madeleine. Celle-ci, conseille à l'Africaine de rejoindre la boîte de nuit où Marie-Madeleine travaille comme danseuse. C'est ainsi que du haut de « son 90D de tour de poitrine, sa taille fine, ses jambes de gazelle, sa cambrure et ses fesses rebondies, qui semblent dire "prends-moi" à chacun de ses mouvements »³, Mémoria se met en scène et renie ses principes de vie : « Dans la loge commune, pour se donner le courage de monter sur la scène, elle avait bu de l'alcool pour la première fois de sa vie, en acceptant le Whisky-Coca tendu par la formatrice. »⁴

Ce qu'il faut remarquer dans la nouvelle génération diasporique en littérature africaine, de ce point de vue, c'est la fonction symbolique associée à la boîte de nuit comme espace des revirements des modes de vie des personnages immigrés. En effet, ce lieu, dans les romans de la nouvelle diaspora africaine, contrairement aux bals des premières écritures de voyage comme le Bal Nègre mis en scène dans *Mirages de Paris* et dans *Le Docker noir*, est à la fois l'espace de conquête féminine et l'espace de la rumeur, lieu de défi et de parade, point d'émergence des amitiés et des inimitiés entre immigrés. C'est par exemple dans l'espace du Tam-Tam que naissent toutes les mésaventures qui conduisent au meurtre de Gislaine et de Nsamu dans *Agonies* de Biyaoula. Camille s'y étant souvent rendu avec Gislaine, il ne gobe pas les propos qui lui sont rapportés et qui affirment que son ancienne amie s'y rend avec un de ses compatriotes. Le personnage cocufié recourt ainsi au meurtre pour laver ce qu'il considère comme un affront. Dans *Verre Cassé*, Alain Mabanckou met en scène l'espace de la boîte de nuit comme lieu où la corporalité s'exprime dans la danse mais aussi dans

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 74.

² Fatou Diome, *Kétala*, op. cit., p. 215. C'est le narrateur qui souligne.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

l'émanation des odeurs de parfums et l'exubérance vestimentaire pour conquérir la femme occidentale. C'est notamment le récit du personnage de L'Imprimeur qui met en évidence l'espace de la boîte de nuit comme lieu de parade et de défi. Le lieu est d'abord présenté par synecdoque comme « une forêt de Nègres en rut et sans manières »¹ où il faudra recourir à tout son talent et à la démonstration de tous ses atouts pour éconduire les concurrents et séduire les quelques Blanches :

Céline m'avait flashé avec son derrière, sa taille, ses deux énormes pastèques greffées à la poitrine au point que les cavaliers redoutaient de s'avancer vers elle, et moi je me suis avancé droit comme un militaire fraîchement galonné, j'ai franchi le Rubicon en murmurant "*alea jacta est*", et sans l'ombre d'une hésitation j'ai foncé en priant que tout marche à merveille car le plus dur pour un cavalier à la quête d'une cavalière c'est d'être refoulé en plein milieu de la piste de danse devant des concurrents qui se plient en quatre de rire, or, Dieu merci, j'étais bien habillé, je portais une chemise de cérémonie Christian Dior que j'avais achetée à la rue du Faubourg-Saint-Honoré, un blazer Yves Saint Laurent que j'avais acheté à la rue Matignon, des chaussures Weston en lézard que j'avais achetées vers la place de la Madeleine, et j'étais parfumé avec *Le Mâle* de Jean-Paul Gautier que j'avais mélangé avec du *Lolita Lempicka* pour homme, et je te dis pas comment ma coupe de cheveux, [...] et alors j'ai tendu la main vers la cavalière assise sur un pouf en velours et qui terminait une cigarette aussi fine et longue qu'une brindille [...] je me suis dit qu'il faut que je me donne à fond, que je danse comme je n'avais jamais dansé, que je laisse à cette fille une impression inoubliable de sorte que ce soit elle qui puisse me solliciter pour les morceaux à venir, et nous avons bien dansé ce soir-là, et puis tu vas pas me croire, Verre Cassé, la fille est venue chez moi, sans discussion, sans polémique.²

L'espace de la boîte de nuit, qui sert de ressort à cette scène de séduction se donne ainsi comme l'aboutissement d'une longue préparation, d'un passage par les différents lieux d'approvisionnement en vêtements et en produits cosmétiques qui trouvent ici leur finalité. Ce lieu de détente devient ainsi un espace d'affirmation de soi. La parade à laquelle se livre le personnage ici mis en scène dans le *Timis*, montre les signes les plus valorisés de la personnalité africaine diasporique ; le vêtement et le luxe. Ceux-ci reviennent dans tous les romans de Mabanckou dont l'action se situe en France, de *Bleu-Blanc-Rouge* à *Tais-toi et meurs*. Il faut en outre voir dans ces attitudes ostentatoires la geste d'une catégorie de personnages qui traversent de nombreuses œuvres d'écrivains

¹ A. Mabanckou, *Verre Cassé*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 58.

ici retenus ; geste qui les incite à se dérober, par des moyens détournés, par des pratiques déshonnêtes ou par toutes sortes de compromissions, à la marginalité à laquelle la société globalisée les renvoie.

L'espace de la banlieue, et des cultures qui y émergent, au-delà de la ghettoïsation¹ qu'il représente, contribue également au bourgeonnement ou mieux aux tentatives d'une délocalisation de la culture africaine dans l'espace français. Or, si l'on postule, ainsi qu'il ressort des travaux de Lacan que « Le sujet de l'énonciation est le lieu d'une articulation des désirs conscients et des désirs inconscients »², on peut constater que le rapport du personnage africain à l'espace de son pays d'accueil dans les nouvelles écritures d'immigration se construit sur une série de dialogismes. Le personnage mis en scène, s'inscrit dans un espace où il doit prendre en compte ses confrères africains, mais aussi investir l'espace d'accueil, en donner une représentation en vertu des valeurs qu'il met en jeu pour apprivoiser cet espace. Or, les nombreuses difficultés inhérentes à la vie dans un pays étranger conduisent les personnages à la quête d'une forme de spiritualité qui réponde à leurs attentes. En effet, l'espace français c'est aussi le lieu de la recherche des liens rompus avec l'Afrique. Cette quête de soi s'attache d'abord à une volonté de pratiquer des rituels africains pour s'attirer les faveurs des forces occultes. Ainsi, dans de nombreux romans, on assiste à des pratiques spirituelles qui font émerger, dans l'espace délocalisé, la figure du marabout. Les textes comme *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala ainsi qu'*Agonies* de Daniel Biyaoula racontent des situations où les personnages immigrés recourent aux services de ces marchands d'illusion. Toutefois, la relation de ces nouvelles manières d'affirmation de soi du voyageur africain post-colonial, n'occulte pas, dans les romans de l'immigration post-coloniale, la principale revendication d'égalité et d'équité dans les rapports entre le Nord et le Sud. C'est peut-être en cela que les œuvres de la nouvelle diaspora africaine prolonge le discours des premières œuvres de l'immigration.

¹ C. Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*, op. cit., p. 288.

² L. Danon-Boileau, *Le Sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, 1987, p. 15.

II.2. D. Un discours de l'Afrique ingénue : heurs et malheurs de la globalisation

De nombreuses études consacrées aux écritures diasporiques affirment le détachement des écrivains vis-à-vis des préoccupations de leurs pays d'origine. En fait, l'écriture diasporique s'attache à une certaine figuration de la vie sociale en Afrique et de l'imprégnation de cet espace par la question de l'éthique, notamment dans les champs, entre autres, du politique et du religieux. Nous voudrions réfléchir sur la signification à donner au cynisme qui se dégage des œuvres notamment par rapport à la léthargie qui semble frapper les personnages représentés dans l'espace africain. Un fait, en effet, revient dans les œuvres par rapport aux Africains représentés chez eux. Les situations les plus fréquentes sont celles qui s'attachent à des êtres veules, désespérés, alcooliques ou encore fortement ancrés dans un christianisme édulcoré, mélange d'animisme et de bribes doctrinales issues de la Bible. Ce qui nous semble, précisément, une empathie de l'écrivain pour ces personnages marginalisés, et dont le trait dominant est sans doute la naïveté qui les pousse à aduler des pratiques venues d'ailleurs et qui n'ont nulle autre visée que la paupérisation matérielle et spirituelle des personnages mis en scène. Ainsi, ces êtres traînés en bateau dans des systèmes qui les étranglent sont récurrents dans les œuvres des écrivains africains voyageurs. Calixthe Beyala par exemple souligne cette naïveté dans son roman *Les Honneurs perdus* :

Ailleurs, les gouvernements vous soutiennent dans la vie et même dans la mort. Des « précis » sur l'éducation des enfants, la sexualité, la santé, les MST et autres sont généralement distribués aux citoyens. Chez nous, tout cela se faisait au petit bonheur et dans le désordre, ce qui rendait la vie passionnante. Notre population franche, sympathique, quelque peu naïve, a toujours suscité le plus grand intérêt pour les touristes, du moins pour ceux d'entre eux qui osaient quitter Douala-ville pour s'aventurer à New-bell.¹

Cette naïveté se caractérise, dans le roman par la jubilation des enfants devant la venue dans le village, une fois par an, des infirmiers pour faire aux enfants des vaccins

¹ C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., p. 57.

qui moisissaient, ameutaient des mouches et laissaient la place à de grosses croûtes. La rareté des distractions marque également l'enfance du personnage principal qui essaie de suivre les films en écartant les bâches faisant office de mur de la salle de cinéma ambulant du village. Pour aller à l'école également, les enfants du village devaient parcourir quotidiennement quinze kilomètres à pied, jusqu'à l'usure de leurs talons. Il faut par ailleurs remarquer que cette école qui rassemblait en un seul groupe toutes les classes confondues, "se tenait sous un arbre", où les enfants, entre la lecture du *Mamadou et Bineta* et les chants comme "Au clair de la lune" et "Belle France", suivent "l'enseignement chétif" d'un ancien combattant, dans une langue que celui-ci "maîtrisait mal." La vie en ville non plus n'a rien d'original. Les citadins s'empressent de "copier les mœurs occidentales." En plus des bars innombrables, Assèze remarque que « les maisons étaient construites avec les débris de la civilisation ». Une hiérarchie également semble se dessiner dans la population rencontrée dans cette ville. Ce cloisonnement est mis en évidence dans la description que la narratrice fait des alentours du port de Douala ; entre les personnages installés à l'intérieur des espaces vitrés et ceux qui sont relégués sur le trottoir. D'un côté les Occidentaux, et les Nègres « blanchisés », « des espèces de transsexuels culturels » ; de l'autre côté des laissés-pour-compte et principalement des jeunes :

Sur le trottoir justement, des types qui regardent à l'intérieur des vitrines, muets d'envie. On peut voir étagé des lépreux de la gare, des culs-de-jatte de Monoprix, des manchots de la poste, des enfants pousse-pousse, des fillettes-cacahuètes, des cireurs de chaussures. Ils se baladaient les uns les autres du même regard méprisant que celui qu'ils recevaient des Nègres en vitrine.¹

La réalité dans les textes ne semble pas être un désintérêt des écrivains pour les situations sociales liées à leurs pays d'origine. C'est plutôt la mise en procès, de façon ironique, d'un fonctionnement inégalitaire de la géopolitique du monde globalisé qui est ici engagée. Un monde où les inégalités s'accroissent entre le Nord et le Sud, où les frontières interdisent ceux du Sud d'émigrer vers le Nord, mais ne réussissent pas à freiner les migrations inverses, qu'il s'agisse de personnes, de produits ou de doctrines

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 67.

philosophiques ou religieuses. Fatou Diome, dans son premier roman écrit : « La pire indécence du XXI^e siècle, c'est l'Occident obèse face au tiers-monde rachitique. »¹ De ce point de vue, tout se passe comme si l'espace africain mis en scène dans les textes ressemblait à un terrain d'essai et d'échec ; un lieu de répercussion des idéaux, des doctrines, mais aussi un espace d'écoulement de la contrefaçon venue du Nord, avec la complicité des gouvernants locaux. C'est donc d'une certaine façon la déviation, en terre africaine, des paradigmes de l'Occident, du moins des legs de sa culture et les problèmes qui s'ensuivent en termes de confusions identitaires. Cela s'attache parfois aux connotations véhiculées par des mots de la langue française. La démarcation entre le statut « d'indigène » et de « civilisé » permet par exemple au chef du quartier Couscous de flatter l'amour-propre du père de Saïda, dans *Les Honneurs perdus*, et l'entraîne à s'endetter pour nourrir les nombreuses personnes venues assister à une palabre qui l'oppose à monsieur Ali. Celui-ci qui accuse le père de Saïda de lui avoir crevé un œil, se remet à la justice du chef du quartier. Lassés des escapades de l'accusé qui, pour éviter de rencontrer le chef et ses accompagnateurs venant tous les jours assiéger sa maison du matin au soir, s'est caché dans les marécages, le chef et sa suite s'empare des meubles et ustensiles du fugitif. Sur ces entrefaites, le père de Saïda se rend et menace de s'en prendre aux ravisseurs. Le chef lui dit de ne pas être un « indigène », mais un « civilisé ». Ce qui a un effet magique. En effet, le personnage rappelé à la civilité s'endette et fait bombance pour nourrir tous les profiteurs accourus dans un procès au terme duquel l'hôte est lourdement inculpé. On est bien là dans un cas où un mot venu d'ailleurs est porteur d'effets plutôt nocifs dans l'espace africain. La représentation de l'espace africain comme marché symbolique traverse de nombreux textes des écrivains diasporiques. Fatou Diome, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, parle des « bazookas économiques dirigés vers nous depuis l'Occident. »² Ainsi, les biens de consommation, de bonne qualité ou de contrefaçon, trouvent également un usage bien étrange dans l'espace africain présenté dans les textes. Dans son roman *L'Impasse*, Daniel Biyaoula met en scène des Africains qui subtilisent les deniers publics pour s'acheter des voitures de luxe et qui consomment du champagne matin, midi et soir ; une sorte d'embourgeoisement par mimétisme. Le

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 192.

² *Ibid.*, p. 214.

discours littéraire est à cet égard dénonciateur. C'est au niveau des retombées d'une telle organisation dans le devenir de la jeunesse que certaines œuvres littéraires portent leurs interrogations. De ce point de vue, les romans qui racontent des parcours d'immigrés africains, font écho à la remarque suivante d'Aminata Traoré :

Jamais des jeunes originaires du Mali, du Sénégal, du Cameroun ou de la Côte d'Ivoire ne se seraient retrouvés comme un seul homme aux portes de l'Europe, à Ceuta et Melilla ou à bord d'embarcations de fortune qui les mènent souvent à la mort, si le FMI et la Banque mondiale n'avaient infligé vingt années durant aux pays dont ils sont originaires la médecine de cheval de l'ajustement structurel, qui a brouillé les repères et brisé des vies.¹

Fatou Diome ironise ainsi sur le sens de l'économie néolibérale : « Dévaluation ! Démolition de notre monnaie, de notre avenir, de notre vie tout court ! Sur la balance de la mondialisation, une tête d'enfant du tiers-monde pèse moins lourd qu'un hamburger. »² Cette dérision est d'autant plus vraie que la narratrice du roman rejoint à cet égard les conclusions d'Aminata Traoré qui soutient que :

Les plans de sauvetage proposés aux pays en difficulté comportent d'un côté de lourds emprunts et, de l'autre, l'intention déclarée des Occidentaux de faire de bonnes affaires, en profitant des dévaluations massives de leurs monnaies pour acheter certaines entreprises en faillite pour une bouchée de pain.³

Ainsi, contrairement à une tradition d'exégèses qui présupposent la fin de l'engagement littéraire chez les écrivains de la nouvelle diaspora africaine en France, leurs œuvres nous paraissent fortement impliquées dans un combat politique, bien que celui-ci ne vise plus exclusivement le colonisateur. Il n'est sans doute plus question d'engagement entendu comme combat conjoint de l'écrivain sur le plan poétique tout autant que sur le plan politique, comme dans la négritude de Senghor et de Césaire. Il est cependant indéniable que les écritures diasporiques africaines s'inscrivent dans ce que

¹ A. Traoré, *L'Afrique humiliée*, Paris, Fayard, 2008, pp. 34-35.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 214.

³ A. Traoré, *L'Étau. L'Afrique dans un monde sans frontières*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 153.

Dominique Viart dénomme "fictions critiques"¹ qui disent une certaine réflexion de la littérature sur la société, un discours critique de l'œuvre littéraire sur l'état du monde dont elle émerge, non pas comme une représentation réaliste, « un en-soi »², mais sous forme de « constructions subjectives »³ ; non comme un "réel vu", mais comme "un réel vécu". Les œuvres, de ce point de vue se présentent comme « interrogation des représentations (intimes ou sociales) qui traversent le sujet ou le corps social »⁴. C'est sans doute dans cette perspective qu'il faut comprendre toute l'ironie de la notion d'Afrique indépendante qui transparaît dans ces propos du narrateur du roman *Inassouvies, nos vies* de Fatou Diome :

L'esclavage n'a pas disparu, il a seulement changé de nature ; devenu économique, il avilit et tue en silence. Et on ose dire que l'Afrique est libre ! Enfin, si on veut, elle est libre. Libre de rester soumise au FMI, de voir ses enfants crever de faim et de manque de médicaments. Libre de laisser pratiquer sur son peuple des expérimentations meurtrières de l'industrie pharmaceutique occidentale. Libre de laisser ses matières premières siphonnées par l'Occident et de ne pas réclamer le juste prix de ses propres richesses. Libre de rester chevillée au passé, à toujours chercher un inutile coupable, au lieu de s'affranchir des tutelles et de prendre son destin en main. Libre d'aduler ses tyrans repus, au lieu de brandir la souveraineté du peuple. Libre de laisser une minorité profiter, seule, du bien de tous, de laisser des voleurs déguisés en présidents la piller avant d'aller s'installer dans leurs hôtels particuliers, en Europe, au milieu des beaux quartiers qu'ils auraient pu construire chez eux, s'ils ne méprisaient pas leur peuple. Libre de continuer son tribalisme électoral, de subir des républiques génétiques aux fauteuils héréditaires, comme au temps des royaumes, au lieu de privilégier la compétence pour la gouverner. Libre de ne pas mettre en place un vrai et franc panafricanisme, de tenir de belles palabres, au lieu de se tenir la main pour redresser ensemble le continent. Libre de remercier ceux qui nous affament et se prennent pour nos sauveurs, quand ils ne font que rendre des miettes de ce qu'ils nous volent en permanence. Libre de louer la mesquine charité des uns et des autres, au lieu de la trouver humiliante. Aide ! Au lieu de soulager cette aide écrase ; la condescendance de ce mot nous fera toujours perdre la face et amoindrir nos velléités de respectabilité. Ras le bol ! Un plan Marshall ou rien ! La véritable aide est celle qui rend autonome pour de bon, pas un sadique goutte-à-goutte⁵

¹ D. Viart, « "Fictions critiques" : La littérature contemporaine et la question du politique » dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meisoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, pp. 185-204.

² *Ibid.*, p. 187.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ F. Diome, *Inassouvies, nos vies*, *op. cit.*, pp. 169-170.

L'anaphore ici crée un motif stylistique s'appuyant sur la liberté pour mieux en souligner l'ironie dans le contexte qui est celui de l'Afrique dans le village global. Le contenu implicite de cette mise en évidence de la liberté est précisément la dénégation de toute autonomie à l'Afrique. C'est dans les pratiques quotidiennes que ce manque de liberté est évident. En témoigne par exemple le mimétisme, ainsi que nous l'avons mentionné, des modes de vie occidentaux, ce qui en soi renvoie à l'Occident une image déformée et "subvertie" de sa culture.¹ Le mimétisme s'attache aussi à la spiritualité ou à la religion en tant qu'institution. De ce point de vue, il faut remarquer la propension, chez les écrivains diasporiques, à faire de l'espace culturel africain un lieu de parade. Durant son séjour, à Douala, Assèze est particulièrement amusée par le grotesque de son tuteur Awono quand celui-ci se rend à l'église :

La coutume et la mode, c'était d'aller à l'église le dimanche. Awono sortait toutes ses médailles, qu'il accrochait sur son poitrail. Elles dégringolaient jusqu'aux cuisses, de part en part, et bruissaient telle une colonie de zébus lorsqu'il marchait. Clin, clin, clin ! Il parachevait la mise par un chapeau à large bord cassé.²

Il faut ici noter l'écart entre la finalité originelle d'un tel lieu, c'est-à-dire un espace de piété, d'humilité, de communion et l'ostentation qui caractérise la vêtue du personnage. Daniel Biyaoula relève également l'écart entre la ferveur des personnages à fréquenter l'institution religieuse et le manque de sobriété, d'inclination au dogme dans leur mise comme dans leur vie quotidienne. Dans *L'Impasse*, Joseph le remarque particulièrement lors de son séjour au domicile de son grand frère Samuel qui lui intime l'ordre d'aller à l'église, car, soutient-il : « Notre famille est une famille chrétienne. Et il est inadmissible, inacceptable qu'il y ait parmi nous quelqu'un qui ne croit pas en Dieu. »³ Ces convictions si précieusement mises en avant dans le discours de Samuel ne correspondent pourtant en rien au train de vie que mènent les gens, à commencer par Samuel lui-même.

¹ Y. Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p.146, note à ce sujet que « Participant de l'imitation et de la moquerie, le mimétisme n'est pas pure servilité, c'est aussi une menace, un moyen de parodier et de subvertir le système auquel on renvoie une image grimaçante, une manière de se libérer, ne serait-ce qu'en entrant en écriture. »

² C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 119.

³ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 136.

L'espace africain que nous présentent les textes des écrivains diasporiques est aussi un espace ouvert à toute forme de religions venues d'ailleurs ; une sorte de prosélytisme qui essaime des doctrines ne contribuant sans doute pas à une réelle connaissance de soi. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Ndétaré, l'instituteur de Salie, évoque des prédicateurs qui traversent le désert pour répandre « leur obscurantisme religieux »¹ dans la petite communauté insulaire, sans doute une référence à la foi musulmane d'origine arabe. Ce personnage blâme principalement le silence coupable des responsables politiques au regard de cette montée incontrôlée des doctrines religieuses :

En écoutant les informations, je me rends compte que de faux dévots sont en train d'envahir le pays ; pour propager leur doctrine, ils ouvrent des instituts, sous couvert d'aide humanitaire, et disséminent des écoles arabes jusque dans les campagnes. Mais ils sont malins, on ne les voit pas ; ce sont ceux qu'ils tiennent sous leur joug qui s'occupent de tout. Comme, bien entendu, l'Etat n'y voit pas malice et prend prétexte de ces avancées pour se dispenser de résoudre lui-même les problèmes. Comme pour la colonisation, on se réveillera trop tard, quand les conséquences seront irrémédiables.²

De telles séquences insistent sur la vulnérabilité d'une jeunesse assignée à recevoir toutes les formes d'influences venues du Nord ou du Sud. Ce syncrétisme religieux est aussi dénoncé par Saïda, l'héroïne du roman *Les Honneurs perdus*, qui constate de façon réaliste l'écart entre cette ferveur religieuse et la surdité divine face aux misères des habitants de Couscous :

Dans nos coins de prière, des tapis d'Allah cohabitent avec des christs cireux et des totems d'ancêtres. Parce qu'ici on est tout et rien : musulman-animiste, chrétien-féticheur, bouddhiste-catholique et toutes ces représentations de Dieu gardent les yeux secs devant nos misères.³

Le religieux se mue ainsi en espace symbolique d'échange entre les nouveaux riches et les nouveaux prophètes. Le lieu de culte devient, dans les écritures africaines contemporaines, le nœud, le chaînon qui referme le cercle d'influence et de pression sur

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 217.

² *Ibid.*, pp. 217-218.

³ C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., pp. 14-15.

le citoyen ordinaire, l'espace de négociation et d'alliance entre le politique et le religieux au détriment du corps social. C'est finalement en tant que fonds de commerce que la religion contribue à la paupérisation matérielle et spirituelle. En témoigne la profusion de sectes qui, aux dires du narrateur de *L'Impasse*, « poussent comme des champignons »¹ à Brazza. Alain Mabanckou dans *Verre Cassé* souligne de même la complicité du politique et du religieux dans l'exploitation des plus faibles et principalement des femmes. L'Homme aux Pampers, un autre laissé-pour-compte du nombre de ceux qui fréquentent le bar "Le Crédit a voyagé" en veut principalement au gourou d'une secte qui a été à l'origine de sa séparation d'avec son épouse :

Et ma femme est entrée dans ces conneries-là avec leur gourou qu'elle adule à mort, je te dis que ce gourou-là a semé des enfants ici et là avec des jeunes filles qui ne savent même pas encore se changer de serviette hygiénique quand arrivent les vagues de la mer Rouge, je te dis que ce gourou-là a de l'argent, beaucoup d'argent, il peut même nourrir tout ce quartier pendant un siècle d'embargo américain, et cet argent vient de toi, et cet argent vient de moi, et cet argent vient de tout le monde dans ce pays, je te dis qu'il est très riche ce malfrat, et il connaît tous les gars bien placés dans l'administration, il paraît qu'il a une photo avec le Premier ministre, avec le président-général des armées, avec les colonels de notre armée, et il paraît aussi que c'est lui qui donne la moitié des bêtes à distribuer aux pauvres lors de la fête au Bouc, il a une émission de télévision tous les dimanches.²

La foi chrétienne est ainsi problématisée dans ses déviations, la religion devient le terreau sur lequel essaient des comportements excessifs. L'écriture littéraire, notamment dans le cas de cet extrait, vise à problématiser les pratiques subversives qui trouvent un espace d'éclosion dans la religion, en l'occurrence le Christianisme qui réussit la gageure de se muer en espace du capital, du profit. Dans une telle perspective, le discours religieux s'articule comme un allié dans la démarche du politique, dans sa volonté d'appauvrir son mandant.

L'Afrique est également représentée, dans les œuvres, comme un marché ouvert aux profiteurs et exploités de tout poil ; un espace d'enrichissement illicite. De ce point

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 71.

² A. Mabanckou, *Verre Cassé*, op. cit., p. 39.

de vue, le parcours d'Alexandre Delacroix, l'homme d'affaires qui épouse Sorraya, dans *Assèze l'Africaine* est très édifiant :

Monsieur Alexandre Delacroix, directeur de ceci, président de cela, marié depuis deux ans, sans enfants, s'était enrichi dans l'activité import-export. Il avait déchargé vers l'Afrique et l'Asie toutes les erreurs de fabrication de l'Occident. Du lait Guigoz trois quarts sucre, reste lait. Des objets biscornus. Des gadgets aux couleurs électriques. Des débris mutins. Des résidus de génie aux cerveaux fripés. Des médicaments cancérogènes. Des fringues grotesques ou passés de mode. Bref, les bizarreries compactrices de toutes les vilenies, il les avait envoyées là-bas en quantité. Trois mille tonnes de jouets-cocktails Molotov. Dix millions de tonnes de ventilateurs haute pression. Cent dix millions de « Venus ». Tous les pièges à moutons qui fonctionnent bien en Afrique. Il s'était enrichi de façon insensée il y avait dix ans de cela et, ne souhaitait rien savoir, il gagnait son argent à la Bourse et le gaspillait dans la production de disques.¹

Cette sorte d'enrichissement correspond à ce qu'Aminata Traoré dénomme "les mutations économiques inappropriées et incontrôlées" ; qui font partie, d'après elle, des dérives de la mondialisation néolibérale "qui aggrave les inégalités en enrichissant certains pays et certaines régions au détriment des autres."² Fatou Diome met particulièrement en relief cette fourberie du système géopolitique mondial en tournant en dérision l'Afrique indépendante.

La spoliation du personnage africain ne se limite pourtant pas à l'espace géographique de son pays d'origine où même les marabouts se mêlent, moyennant d'importantes sommes d'argent, de prédire la réussite ou l'infortune qui pourrait marquer des migrants en partance pour l'Europe comme dans le roman *Celles qui attendent*. En terre d'immigration de même, le personnage africain des œuvres diasporiques est assigné à de nouvelles formes d'exploitation aussi avilissantes les unes que les autres. D'un côté les immigrés sont visés par les manipulations idéologiques de l'extrême droite française qui les fait passer pour les usurpateurs d'emplois et des avantages sociaux normalement destinés aux autochtones ; de l'autre ils continuent de représenter des envahisseurs mendiants et délinquants. Jean-Roger Essomba, dans son roman *Les Paradis du Nord*, met en scène une femme esseulée qui, ayant pris peur après avoir rencontré deux

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., pp. 304-305.

² A. Traoré, *L'Afrique humiliée*, op. cit., p. 74.

Africains dans un parking souterrain, peste contre l'accueil des immigrés et en appelle à la venue de l'extrême droite pour renvoyer ces Africains chez eux :

C'est effrayant ! Mais que voulez-vous ? C'est le résultat de la politique laxiste qui est menée dans ce pays. Vivement que le Front National prenne le pouvoir et qu'il nous mette toute cette racaille à la porte. Bon, ce n'est pas tout, il faut que j'aie travailler, moi, pour payer la sécurité sociale des immigrés. Ah ! quelle triste vie tout de même !¹

Les circonstances de cette diatribe démontrent en effet que s'il est peut-être légitime pour cette femme de s'inquiéter ou de redouter une agression de la part de ces deux Africains, qui en réalité ne veulent que se renseigner sur l'itinéraire à suivre pour sortir du parking où les ont semés leurs prétendus cicérones, il est en revanche incompréhensible que celle-ci invente un récit dans lequel elle aurait été poursuivie et attrapée par les deux immigrants et qu'elle se serait dégagée en assénant un coup de genou à l'un des poursuivants. Accusation d'autant plus crédible aux yeux de l'administration que l'une des charges qui vont être retenues contre Jojo, un des présumés agresseurs, qui va survivre à la chasse policière engagée contre les deux protagonistes du roman de Jean-Roger Essomba, celle de tentative de viol s'ajoute à celle de trafic de drogue.

La représentation haineuse et stigmatisée de l'immigré africain comme usurpateur est également présente dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, dans les propos de Michel Dugal lorsque celui-ci surprend sa femme Rosalie avec un amant africain : « Alors, comme ça on vient de sa forêt vierge pour emm... les gens civilisés, hein sale Nègre ! On vient bouffer notre pain ! On nous prend notre argent ! Mais c'est pas assez ??...maintenant on vient nous prendre nos femmes !... et dans nos lits. »² Ici, bien que les propos du personnage se justifient par sa colère, l'antienne de l'immigrant profiteur impitoyable s'associe néanmoins à un racisme viscéral, puisque le narrateur mentionne, au sujet de ce personnage cocufié, qu'il est « un fanatique d'Hitler, de toutes

¹ J. R. Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 66.

² D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 217.

les idées d'extermination de tout ce qui n'est pas Blanc. »¹ C'est ainsi dans une espèce d'engrenage que se mène souvent la vie des personnages immigrés dans les écritures de l'immigration post-coloniale. Mémoria, également, l'héroïne du roman *Kétala* de Fatou Diome, accablée par l'abandon du foyer conjugal par son époux Makhou, qui lui préfère une relation homosexuelle avec son ami français Max, et acculée à la faim, redoute de solliciter l'aide sociale. Elle subodore les phrases humiliantes de l'assistante sociale en ces termes : « Encore une qui vient sucer les mamelles de France ! Ils ont demandé l'indépendance et maintenant ils s'agrippent à nous, tels des naufragés ! Votre dossier est incomplet ma petite dame, au revoir. Fichtre, qu'ils aillent au diable, ces voleurs d'impôts ! »² La recherche de l'emploi à l'ANPE ne change pas grand-chose non plus. Mémoria n'y découvre que des annonces qui offrent des travaux subalternes : "caristes, peintres en bâtiment, représentants de commerce, baby-sitters, employés de ménage ou chez McDoigts-gras"³ (sans doute une création lexicale tournant en dérision la chaîne de restauration rapide McDonald dont les produits sont soupçonnés de causer l'obésité et de problèmes de santé plus graves encore). C'est ainsi que le personnage est recruté dans un réseau de prostitution.

Il faut, de ce point de vue, lire dans les œuvres littéraires un certain démenti des thèses avancées par les courants politiques de droite sur l'immigration faisant de ce phénomène social la cause de certains problèmes auxquels est confrontée la société française. Aussi certains personnages des œuvres contemporaines n'hésitent pas à s'en prendre verbalement ou gestuellement à cette forme d'exploitation moderne ou aux différentes formes d'avilissements auxquels sont entraînés les nouveaux arrivants en Occident. Le recours au registre de l'insulte principalement dirigée aux leaders de cette aile de la scène politique française témoigne de la rancœur des personnages face à cette stigmatisation. Un bonimenteur africain qu'Assèze, l'héroïne du roman éponyme de Beyala, ainsi que ses trois amies rencontrent dans un café africain de Paris leur dit qu'il est courtoisé par les filles "autant que Le Pen est un con."⁴ Dans certains textes, c'est sur le prestige même de la France que porte le démenti. Ainsi, dans un défi auquel il est convié

¹ *Ibid.*, p. 215.

² F. Diome, *Kétala*, *op. cit.*, p. 201.

³ *Ibid.*, p. 204.

⁴ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, *op. cit.*, p. 265.

par Robinette et destiné à déterminer, entre elle et lui, la personne capable de la miction la plus profuse, Casimir "qui mène la grande vie", un personnage du roman *Verre Cassé*, trace, de ses urines, une carte de France sur le sol, neutralisant ainsi cet espace si prisé par les Africains dans le registre de la déjection où les urines, isomorphes de l'eau, transforment la France en limon :

Et nous avons observé que, dans ses zigzags urinaires, Casimir qui mène la grande vie avait dessiné avec talent la carte de France, ses urines orthodoxes tombaient en plein cœur de la ville de Paris... et on applaudissait de plus en plus pendant que la carte de France s'agrandissait de toutes ses régions, y avait un autre petit dessin à côté de cette œuvre magnifique, « mais dis-donc, c'est quoi ça, hein » a demandé un témoin égaré par l'art de Casimir qui mène la grande vie, « c'est la Corse, imbécile » a répondu l'artiste sans cesser de pisser, et on a applaudi pour la Corse, et certains venaient même de découvrir pour la première fois ce nom de Corse, ça murmurait, ça polémiquait.¹

Le binarisme imaginaire de l'eau et de la terre est ici créateur d'une nouvelle représentation dans le rapport avec l'ancienne métropole. Un rapport qu'il faudra pétrir dans la postcolonie, d'autant plus qu'ici, la performance de l'artiste, métaphore de l'écrivain lui-même s'accompagne d'un enseignement, d'une explication géographique de l'ancienne métropole, laissant les badauds à leurs polémiques. La même exigence de vérité et la même propension à redéfinir le rapport post-colonial avec l'ancienne métropole parcourt également toute l'œuvre littéraire de Fatou Diome. Pourtant, la condition sociale des personnages dans l'espace français dément leur prétendue dépendance aux avantages sociaux alloués par leur terre d'accueil. Ainsi, la situation de l'hébergement des immigrants, de leur insertion professionnelle, de leur fréquentation scolaire aussi bien que celle de leur clandestinité sont prises en charge par les œuvres littéraires. Dans cette perspective, le recours à des expédients ou même à la délinquance peut constituer une ultime action de survie contre un espace social inhospitalier.

¹ A. Mabanckou, *Verre Cassé*, op. cit., pp. 87-88.

TROISIÈME CHAPITRE : Migritude ou retour du colonial ?

I .Migritude : essai de définition

La "migritude" en tant que catégorie identitaire assignée au discours littéraire des écrivains africains expatriés est entrée dans l'historiographie par un article de Jacques Chevrier intitulé « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude". »¹ Cet article reprend et approfondit le propos d'Abdourahman Ali Waberi sur ce que ce dernier présente comme l'émergence, dans l'espace littéraire africain francophone, d'une génération des "enfants de la postcolonie"². La notion est ensuite théorisée dans l'ouvrage *Littératures francophones d'Afrique noire*³ que Chevrier fait paraître en 2006.

La proposition du concept de "migritude", s'attache entre autres à deux caractéristiques, l'une littéraire, à savoir la thématique de l'immigration associée à une posture dissidente des auteurs concernés au regard de l'historiographie de la littérature africaine francophone ; l'autre socio-juridique se rapportant à la condition, ou "au statut d'expatriés" de ces auteurs et des personnages qu'ils mettent en scène, pour reprendre les termes de Jacques Chevrier, dont il faut par ailleurs reconnaître l'importance des contributions en matière de promotion de la littérature africaine francophone au niveau institutionnel.

La "migritude", sur le plan strictement littéraire, renvoie à un changement de perspective identitaire, à l'affirmation d'une distance critique que Chevrier relève dans la lecture d'un corpus de textes⁴ dont la majorité a été retenue dans cette étude. Les traits les plus représentatifs de ce nouveau discours littéraire sont, entre autres, la peinture d'un espace africain en proie à une misère intentionnellement infligée aux plus démunis par une poignée de privilégiés entre les mains desquels reposent le pouvoir et les deniers publics ; la propension à dépeindre une Europe inhospitalière, notamment dans le mauvais accueil qu'elle réserve aux migrants du Sud, sans pour autant faire montre de

¹ J. Chevrier, « Afrique (s)- sur- Seine : autour de la notion de "migritude". » dans *Identités littéraires, Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, pp. 96-100.

² A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. », *op. cit.*

³ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire, op. cit.*, pp. 159-173.

⁴ Les œuvres analysées par Jacques Chevrier pour établir les traits caractéristiques du discours de la "migritude" regroupent *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabankou, *Agonies* et *L'Impasse* de Biyaoula, *Place des fêtes* de Sami Tchak, *La Préférence nationale* de Fatou Diome, *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala ainsi que 53 cm de Bessora.

complaisance dans la description des milieux d'Africains expatriés. À cet égard, Chevrier écrit :

Le continent que quittent désormais les personnages mis en scène par les romanciers contemporains n'est plus en effet l'Afrique de Samba Diallo, dans laquelle l'individu vivait en étroite communion avec son environnement humain et naturel, mais une jungle dominée par l'arrogance des puissants, et de plus en plus cruelle à l'égard des laissés-pour-compte de la société.¹

Cette description de l'espace africain en véritable foire d'empoigne s'inscrit dans un contexte élargi et touche aussi les personnages africains de la diaspora. Elle s'associe en outre à la perte de la dimension holistique souvent attribuée aux sociétés africaines. Dans la fiction, ce phénomène peut s'attacher, ainsi que nous l'avons noté, à l'éclatement de la cellule familiale ou à l'émergence de l'individualisme, comme l'a démontré Carmen Husti-Laboye dans son ouvrage. Il peut aussi résulter d'une dispersion de repères du personnage, une difficulté post-coloniale à délier l'identité individuelle de l'identité nationale, surtout pour les personnages vivant ce paradoxe en situation d'exil. Vue sous cet angle, la "migritude" représente une version francophone de ce que Yves Clavaron, en référence à Keneth W. Harrow désigne par le terme de "littérature de l'oxymore", soit une écriture qui "se produit dans l'espace de questionnement où passé et avenir se heurtent, où l'autre et le même abandonnent leurs différences au nom d'une identité nouvelle, tout en se détruisant mutuellement sur la base des identités reçues"². En effet, ce que les personnages africains mis en scène dans les romans de Beyala, de Biyaoula, de Mabanckou ou de Diome ont en partage, c'est sans doute leur condition d'expatriés en terre française. C'est à partir de ce statut qu'ils négocient leur appartenance à la terre d'accueil. C'est aussi à partir de leur exil qu'ils repensent leur rapport à l'Afrique et à ses traditions. À cet égard, la fratrie africaine au sens étendu ne représente nullement un rempart pour l'immigré de fiction. Les scènes d'immigrés emprisonnés ou retenus en hôpital psychiatrique fournissent une preuve de la fragilité des liens noués à l'étranger. Dans *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou ainsi que dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, la détresse du personnage se double d'un abandon, voire d'un rejet de ses amis. Pour

¹ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 165.

² Y. Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p. 133.

Massala-Massala, le séjour en France n'a duré que deux ans, dont dix-huit mois passés à la maison d'arrêt de la Seine-Saint-Denis. Cette période d'incarcération est certes racontée comme marquée par une amnésie ou une perte des repères temporels. Mais c'est aussi le moment d'un grand isolement, « une traversée du désert. »¹ C'est dans ce contexte que le personnage constate la fragilité des liens d'amitié tissés en exil :

Personne ne venait me rendre visite à la maison d'arrêt. Et pour cause : le visiteur aurait connu le même destin que le mien. Je n'avais pas non plus reçu de lettre. C'était une des règles de notre milieu. On ne se connaît plus. J'étais devenu sale. J'avais failli à ma mission. J'étais indigne du milieu.²

Quant à Joseph Gakataka, le personnage principal du roman *L'Impasse*, s'il a la chance de recevoir une visite de ses compatriotes pendant son séjour en hôpital psychiatrique, le personnage ne peut s'empêcher d'observer « la grande peur »³ avec laquelle ses visiteurs l'observent. Ceux-ci, en effet le soupçonnent d'être atteint de folie.

Ce rejet de l'infortuné est réitéré dans le roman *Tais-toi et meurs* notamment lorsque Makambo alias José de Montfort est appréhendé par la police et se trouve délaissé par ses mentors. Ce mépris est inversement proportionnel à la renommée de l'immigré qui, bien que par des pratiques illégales, réussit à faire fortune ou à s'acheter des vêtements à des prix onéreux.

La création du concept de "migritude", en soi, ne manque pas d'intérêt, dans la mesure où le contexte d'énonciation des œuvres sur lesquelles il se forge est marqué d'une part par un achoppement du débat sur les littératures francophones nationales à l'échelle du continent africain et, d'autre part, par l'amplification, dans l'espace littéraire de langue française, de la production d'œuvres dont la caractéristique majeure est, comme le soutient Bhabha⁴, l'émergence de narrations, par les minorités, induisant des temporalités qui mettent en déroute les téléologies cohésives ou totalisantes au profit d'"un système ambivalent de signification de l'espace-nation", donnant voix aux "discours des minorités", aux "histoires hétérogènes de peuples aux prises entre eux" ou

¹ A. Mabankou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 203.

² *Ibid.*, p. 201.

³ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 246.

⁴ H. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op. cit., pp. 223-266.

aux "localisations tendues de la différence culturelle". C'est précisément sur ces espaces tiers que les écrivains diasporiques inscrivent la scénographie de leurs œuvres. Des minorités dont la relation à l'espace d'accueil, en l'occurrence la France, est imprégnée du passé colonial de cette terre d'adoption, s'inscrivent au cœur du récit et disent leur malaise. Ce sont entre autres les sapeurs de Mabanckou, qui à travers le clinquant de leur mise tentent d'attirer l'attention sur eux, de faire acte de violence pour articuler une identité, certes marginale, mais constatable. Les minorités représentées renvoient aussi aux communautés délocalisées en mal de consensus à l'instar de personnages immigrés de Biyaoula à l'ouverture du roman *L'Impasse*, qui, sans le savoir, se mettent à discourir de façon dépréciative sur la mise d'un Africain sur la place de l'aéroport alors même que la cible de leurs anathèmes se révèle peu après originaire du même pays qu'eux. Ce sont enfin des jeunes Africains désespérés et qui délaissent parents, épouses et progéniture pour gagner l'Europe au prix de leur vie comme le montrent les œuvres de Fatou Diome, principalement ses romans *Le Ventre de l'Atlantique* et *Celles qui attendent*.

En outre, le cadre de réflexion dans lequel prend naissance le néologisme de Jacques Chevrier, celui notamment des deux dernières décennies du XX^e siècle, est marqué par une réévaluation de l'impérialisme, à la fois dans la fiction comme dans les discours théoriques ou sociaux, ainsi que l'a démontré Bernard Mouralis lorsqu'il évoque principalement l'émergence, certes loin de toute nostalgie, de la mémoire coloniale à l'échelle de la France contemporaine, à travers entre autres :

Le développement du thème de la mémoire, la mise en avant de la nécessité de conserver la trace de l'épisode colonial : émissions de radio, rediffusions de films, rééditions de textes, ouvrages et articles sur les expositions coloniales, expositions comme *Négripub*, rééditions de cartes postales, salle sur la peinture coloniale au Musée des années 30 à Boulogne Billancourt, débat sur l'avenir du Musée des arts africains et océaniens.¹

L'intérêt croissant de telles manifestations culturelles ne peut être ignoré dans la prise en compte de la "migrITUDE", d'autant plus que c'est dans cet espace social auquel

¹ B. Mouralis, « Pourquoi étudier les littératures coloniales ? » dans J.F. Durand et J. Sévry (dir.), *Littérature et colonies*, Paris-Pondicherry, Kailash, 2003, p. 24. Dans la même perspective de retour du colonial peut s'inscrire la remise à jour d'écrivains comme René Maran, à qui ont été consacrés les numéros 187 et 188 des 1^{er} et 2^e semestres 2013 de la revue *Présence Africaine*.

leurs textes renvoient, que résident les auteurs de la nouvelle Afrique-sur-Seine. Leurs œuvres se présentent ainsi comme une captation des débats en cours dans l'espace social dont elles émergent.

La littérature des romanciers de la "migrITUDE" révèle de même un déplacement de l'*archeion*, par rapport notamment au siège de l'autorité vocale, en ce sens que les lieux à partir desquels sont émis les récits ou ceux du moins qui fondent leur relation à la culture africaine, ne sont plus ceux couramment dépositaires de l'autorité comme le cercle restreint des notables du village. Dans *Dramouss* de Camara Laye par exemple, le narrateur en appelle à son père pour déchiffrer toutes les énigmes y compris celles qui s'attachent à l'avenir. Le père s'inscrit ainsi en intermédiaire entre le monde sacré et le monde intelligible, entre la réalité et la magie. C'est du moins ce que démontre la scène où le père de Fatoman dévoile au jeune homme le sens prémonitoire du rêve que ce dernier vient de faire ainsi que la scène où le père, par la psalmodie d'une prière de la mystique musulmane fait redescendre de l'arbre où il s'était perché, l'épervier qui s'est emparé d'un poussin pour lui faire lâcher la proie et lui asséner, en guise de correction, une volée de coups à l'aide d'un roseau qui traînait dans la cours de la concession.¹ Samba Diallo, le héros du roman *L'Aventure ambiguë*, à l'instar des personnages d'autres romans de la première immigration, reçoit de son père l'ordre de partir en Europe et de retourner au pays des Diallobé. Cette déférence à la tradition ancestrale est également présente chez Aké Loba où le héros du roman *Kocoumbo, l'étudiant noir* se trouve investi d'une auréole, une sorte de bénédiction qui le prédispose à des lendemains enchanteurs, et, sans doute, garantit la fin heureuse de l'aventure du personnage, du fait que son père, le vieil Oudjo, envers qui Kocoumbo est spécialement déférent, est le dépositaire des pouvoirs ancestraux. En témoigne cette scène de bénédiction du vieillard, peu avant le voyage de son fils : « Le jour du départ approchait. Une semaine avant de quitter le sol de ses aïeux, un sacrifice s'imposait. On immola un chat noir aux mânes des ancêtres afin que le voyageur ne mourût pas à l'étranger. »²

Ce vieil homme est en outre le patriarche vénéré et obéi dans le petit village de Kouamo d'où il subvient aux besoins de son fils étudiant en France. La même main

¹ C. Laye, *Dramouss*, op. cit., pp. 243-244.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 34.

protectrice des forces et des esprits tutélaires de la tribu jette un voile protecteur sur le séjour en métropole de Fatoman, *L'Enfant noir*, désormais grand et étudiant à Paris, qui, dans le récit de rêve refermant le roman *Dramouss*, est épargné miraculeusement de grands massacres à venir.

Ce retentissement de la bénédiction des aînés sur l'immigré africain n'est plus de mise dans les œuvres contemporaines. Dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou, le père du voyageur se livre à une pratique similaire à celle consacrée à la bénédiction de Kocoumbo :

Mon père me prit par la main. Je m'y attendais. Nous sortîmes du hall et allâmes vers un endroit moins fréquenté de l'aéroport [...] Mon père ouvrit son discours par des considérations générales [...]. Il regarda autour de nous. Personne n'errait dans les lieux. Il fouilla dans les poches de son boubou et sortit une feuille de palmier sèche et une motte de terre enveloppée dans un bout de papier. [...] Tu ignores bien sûr d'où vient cette terre rouge... Je fis non de la tête et le sollicitai du regard pour qu'il me dévoile où il l'avait prise. Il m'apprit que c'était la terre de la sépulture de sa mère, ma grand-mère. Il me dit de me mettre à genoux. Je le fis sans hésitation. Il me tint la tête et psalmodia des paroles, les yeux fermés. Il me dit ensuite de m'étendre en long par terre, les yeux clos. Je m'exécutai. Il m'enjamba trois fois de suite et me demanda de me relever. Il m'éteignit de toutes ses forces. Je vis des larmes torrentielles ruisseler sur ses joues.¹

Toutefois, la terre de cimetière censée protéger Massala-Massala est sans effet, alors que chez Aké Loba, le rituel couronne de succès le voyage d'apprentissage de Kocoumbo. Pendant que celui-ci réussit ses certificats de licence et s'apprête à retourner dans son pays, Massala-Massala quant à lui est appréhendé par la police et placé dans un centre de détention où il reste presque deux bonnes années avant d'être mis dans un avion pour être rapatrié en Afrique. Au cœur même de son désarroi à Paris, Kocoumbo garde un rapport étroit avec la terre protectrice de ses ancêtres. Il refuse ainsi d'enterrer des rognures de ses ongles sur la terre étrangère parce que, pense-t-il, ses ancêtres en seraient offensés et sa conscience n'en serait pas tranquille. Ce faisant, il met ces bouts d'ongles dans une enveloppe, les mêle à la terre de son village :

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., pp. 111-114.

L'enveloppe dans ses doigts, il restait indécis. Enfin, il s'agenouilla devant sa malle, l'ouvrit, en tira un tout petit sac tissé par un artisan de chez lui et se mit à défaire avec dévotion le nœud qui le fermait. Là se trouvait une relique sacrée : la terre de son village. La veille de son départ il était allé en chercher avec sa mère au cimetière. Cette terre devait l'accompagner partout. Il aurait commis le plus grand sacrilège en la négligeant car elle incarnait la grandeur de son village et la pensée de ses vénérables héros. Elle était pour lui un gage d'union constante avec les morts et les vivants de chez lui. C'était sur elle que sa vie avait germé. Il y mêla ses morceaux d'ongles. Bien que de nouveau inoccupé, le désœuvrement ne lui pesait plus. Il s'assit devant sa table avec les mouvements tranquilles et précis d'un homme qui vient de terminer une besogne satisfaisante.¹

Chez Mabanckou, le personnage-narrateur de *Bleu-Blanc-Rouge* retrouvera aussi la terre de la sépulture de ses ancêtres, mais dans des circonstances bien différentes. C'est en effet lorsqu'il se livre à son activité illicite de vente des titres de transport que Massala-Massala, avant de partir de leur squat, s'avise d'utiliser cette relique en laquelle il pense trouver la protection des siens :

Je n'avais rien oublié. Si, la motte de terre que mon père m'avait remise. La terre de la sépulture de ma grand-mère. La mettre dans une poche de mon pardessus me protégerait. Je l'avais cachée dans un angle de la pièce, sous la moquette. Je la repris. Je l'approchais de mon nez. Le pays était là... Je pouvais enfin sortir et fermer la porte.²

Les attentes du personnage sont malheureusement déjouées par le sort qui lui échoit sans que la terre des ancêtres lui épargne la malchance qui le suit. En effet, quelques instants avant d'être appréhendé par la police, l'infortuné personnage mis en scène par Mabanckou, pris de saisissement, revoit cette relique inefficace dans un assortiment d'objets fragmentés, à l'image de son rêve de réussite en Occident :

Je posai une main sur ma poitrine pour entendre battre mon cœur. Je sentis plutôt quelque chose d'autre qui me gênait dans la poche intérieure de ma veste. Instinctivement, je glissai une main pour retirer le contenu... Ma première photo à Paris. Ces grands yeux d'enfant émerveillé. La glace brisée. Les couvertures en

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., pp. 116-117.

² A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 169.

laine. La lucarne de notre pièce. L'odeur de rance. La motte de terre de la sépulture de ma grand-mère, là, dans la poche extérieure de mon pardessus.¹

Le miroir ici confirme le principe d'hétérotopie que de nombreuses études associent aux écritures de l'immigration, d'autant plus qu'il duplique en les opposant, les deux espaces entre lesquels Massala-Massala se trouve balloté ; celui de la réalité et celui projeté de l'autre côté de la surface du miroir comme un reflet inexact et incompatible, mais aussi en tant que démultiplication et négation :

Avant de sortir, je ne pus m'empêcher d'avoir un ultime coup d'œil sur cette glace brisée accrochée sur le mur. Le miroir me renvoya une image déplacée et fragmentée. Un gros œil. Deux bouches. Des dents superposées. Quatre arcades sourcilières. Trois fausses nasales. Quelle importance ? Je ne savais plus qui j'étais. Ni de quel côté se trouvait le vrai reflet des choses.²

En effet, les structures syntaxiques laconiques qui s'attachent chacune à la description d'un élément morphologique du visage du personnage inscrit le problème de l'espace ou de l'emplacement du migrant à mi-chemin entre le réel et le virtuel. La déviation qui rive le migrant actuel à l'échec reflète plutôt l'espace social dans lequel se déploie son aventure dont le récit vise à dénoncer les cloisonnements.

Le personnage voyageur des fictions migratoires contemporaines se présente *a priori* comme dénué de cette auréole, dépossédé de la protection des mânes ainsi que de ce charisme autrefois caractéristique du héros africain des écritures de voyage de la première heure. C'est au contraire à des individus non prédestinés à accomplir de prouesses, à des anonymes et à leurs frasques que les narrations actuelles donnent voix. Ils sont sapeurs, alcooliques ou dupes de bonne foi des actions sournoises de leurs confrères chez Mabanckou ; filles déshéritées ou prostituées chez Diome et Beyala ; manœuvres et banlieusards chez Biyaoula ; ce qui, du point de vue de la lecture de leur parcours, confirme la remarque de Bernard Magnier selon laquelle « les Kocoumbo et autres dockers noirs ont laissé leur place aux écrivains, journalistes, comédiens et ...

¹ *Ibid.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 169.

gigolos ! »¹ Les scènes de roman présentent des personnages sans principes moraux ou spirituels, malmenés par une existence qu'ils ne peuvent maîtriser ou du moins mener avec lucidité et détermination. Les narrateurs de Mabanckou, précisément ceux qui prennent en charge les récits de *Verre Cassé*, de *Black Bazar* ainsi que du fait divers fictionnalisé qu'est le roman *Tais-toi et meurs*, se caractérisent d'emblée par un ton qui prête à la badinerie, parfois poussée jusqu'à l'obscénité. Ils combinent cependant cette existence marginale avec une activité littéraire qui étend leur horizon, certes sur l'Afrique, à l'instar des premiers écrivains de voyage, mais aussi au-delà. Le narrateur de *Black Bazar* noue des amitiés littéraires par exemple avec l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert, mais aussi symboliquement avec l'espace littéraire global, à travers des auteurs venus de partout au monde, dont il achète les livres. L'écriture devient un exutoire qui rend l'exil du personnage supportable et racontable, susceptible d'être partagé comme expérience, dans une narration autodiégétique : « Et puis je me suis rendu compte que je ne pouvais écrire que sur ce que je vivais, sur ce qu'il y avait autour de moi, avec le même désordre »², affirme le narrateur de ce roman. Après s'être aperçu de la vanité des sujets des conversations qu'il tient avec ses compatriotes au Jip's ; "ce bistrot afro-cubain, près de la fontaine des Halles, dans le I^{er} arrondissement de Paris", Fessologue, le personnage-narrateur du roman *Black Bazar*, troque ses costumes clinquants contre "des pantalons pattes d'éléphant comme dans les années soixante-dix." Ce recul dans le temps est gage d'un assagissement, d'autant plus qu'il se double d'une volonté de s'ouvrir aux cultures du "tout-monde" d'abord en amour, avec la rencontre de Sarah, Belge par son père et Française par sa mère, mais métissage également en musique et surtout en littérature :

Je dois reconnaître que c'est grâce à Sarah que je fréquente encore plus les librairies ces derniers temps. Les bouquins que je lis sont plus nombreux que les paires de chaussures Weston, les costumes Francesco Smalto et les cravates Yves Saint-Laurent que je portais lors des concerts de Papa Wemba, de Koffi Olomidé ou de J.B. Mpiana.³

¹ B. Magnier, « Beurs noirs à Black Babel » dans *Dix ans de littératures 1980-1990. I. Maghreb – Afrique Noire, Notre Librairie*, n° 103 octobre-décembre 1990, p. 103.

² A. Mabanckou, *Black Bazar*, op. cit., p. 157.

³ *Ibid.*, pp. 241-242.

Il faut toutefois noter que du point de vue de son parcours, le personnage du roman *Black Bazar* se présente comme un double inversé, un contre-exemple de Massala-Massala, le protagoniste de *Bleu-Blanc-Rouge* ou du moins une combinaison des caractères de celui-ci et de son mentor Moki, dans le même roman de Mabanckou. Entre autres affinités, les deux personnages sont fils d'une vendeuse d'arachides au marché.¹ Tout comme le père de Fessologue, celui de Moki est allé à l'école jusqu'au cours moyen et parle un français "que lui envient les autres vieillards du quartier." Les deux personnages ont par ailleurs émigré par la filière de l'Angola. On peut en cela considérer ces deux romans comme portés par un même fil conducteur visant à raconter le parcours d'un immigrant illégal ainsi que les possibles issues auxquelles peut conduire cette aventure. L'ouverture à une culture cosmopolite est l'ultime leçon que nous donne le roman de la "migrITUDE."

En ce qui concerne principalement le roman *Black Bazar*, il faut ici lire le parcours du personnage comme une sortie de l'identité première, celle qui l'attachait autrefois à sa terre natale par l'intermédiaire de ses compatriotes, pour une assomption d'une forme d'identité sans-frontière ; ce que l'on pourrait appeler, en s'inspirant du triptyque identitaire élaboré par Henri Lopes, une « identité personnelle. »² C'est là que réside la différence entre Massala-Massala et Fessologue. C'est également le point à partir duquel on peut différencier le personnage de la "migrITUDE" de son ancêtre, le héros des écritures africaines de voyage des années 50. Au regard de ces écarts dans la construction des intrigues romanesques, on peut concevoir la démarche des personnages mis en scène dans la nouvelle Afrique-sur-Seine comme différente de celle de leurs

¹ *Ibid.*, p. 186., *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., pp. 94, 218.

² H. Lopes, « Le Congrès de 1956 : un rôle exemplaire » dans *Cinquantenaire du 1^{er} Congrès international des écrivains et artistes noir, volume II, Présence Africaine*, n° 175-176-177, du 19 au 22 septembre 2006, pp. 42-46. Dans cet article, Lopes schématise les trois branches de construction identitaire : l'identité originelle, l'identité internationale et l'identité personnelle. Ces trois dimensions représentent le point de vue de cet écrivain sur la notion d'identité ; en somme une sorte de répartition de ses appartenances. L'identité originelle est une identité de fait et ne procède pas d'un choix. Elle renvoie à la situation de tous ceux qui ont été colonisés dont les liens diasporiques, à commencer par la négritude, sont la concrétisation. L'identité internationale quant à elle s'apparente à un dépassement de la première situation et amène au partage d'affinités culturelles au-delà de la race, de la nation ou du continent. À ces deux perspectives identitaires, l'écrivain congolais en ajoute une troisième qu'il nomme identité personnelle, celle qui d'un point de vue physiologique et humain, fait que l'on est différent de tous les autres humains.

prédécesseurs. Alors que les premiers immigrés mis en fiction tentaient avec plus ou moins de succès de maintenir leur africanité, de consolider les amitiés entre frères de race, ceux de la "migrITUDE" n'hésitent pas à délaisser ces fraternités qu'ils jugent plutôt malsaines ou préjudiciables à l'épanouissement individuel. Cette distinction cependant n'occulte pas les ressemblances de situations d'une génération à l'autre, dues surtout au fait que le voyageur est d'abord un personnage de couleur et que sa présence en France prolonge l'histoire de la colonisation française en Afrique. La différence de perspective n'entrave pas non plus l'interrogation lancinante qui travaille les œuvres, que celles-ci appartiennent à la "migrITUDE" ou à la première écriture de l'immigration ; à savoir la difficulté d'articuler la question identitaire dans une situation d'exil ou de situer l'Afrique et sa diaspora dans le monde globalisé. Dans son roman le plus récent, *Impossible de grandir*, Fatou Diome écrit à cet égard :

Jadis, les lourdes chevilles d'argent pesaient, mais d'un tout autre poids : les princesses Guelwaar les portaient pour mieux tracer leur chemin vers un avenir prédéfini. Guelwaar de la diaspora, loin de l'âtre ancestral, j'arpente les temps modernes, privée des certitudes de mes aïeuls, les chevilles lestées d'un enchevêtrement de questions. Où vais-je ? Qu'ai-je laissé derrière moi ? Que sont devenus les miens ? Devenir quelqu'un de la diaspora, c'est porter en soi deux êtres qui ne cessent de s'interroger mutuellement. On se demande le sens de chaque jour, de chaque acte, de chaque pas, parce que les kilomètres qui mènent à soi sont plus longs que ceux qui conduisent d'un continent à l'autre.¹

La proposition du concept de "migrITUDE" permet ainsi d'inscrire cette problématique d'une nouvelle écriture diasporique africaine, non sous le signe de l'iconoclasme des cadets par rapport à la vision de leurs prédécesseurs, comme le suggère Jacques Chevrier, qui oppose la "migrITUDE" à la négritude ; encore moins sous le signe d'un détachement des écrivains aux problèmes sociaux liés à l'Afrique contemporaine comme le soutient Odile Cazenave par exemple. En revanche la question ne manque pas d'intérêt si l'on porte une analyse du contexte social et historique dans lequel les nouvelles écritures de l'immigration se produisent ainsi que des dynamiques internes à l'espace littéraire francophone qui accompagnent cette nouvelle écriture diasporique. Au-delà des périodisations, la littérature africaine de voyage en France articule sans doute la

¹ F. Diome, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013, p. 10

question de savoir si la France et l'Afrique noire francophone peuvent assumer leur histoire commune. Elle réinscrit ainsi la question coloniale au cœur des préoccupations littéraires contemporaines de l'espace francophone en général et de la France singulièrement. La "migrITUDE" pose en outre le problème des défis auxquels se confronte le village planétaire au regard de ce passé commun. Elle en révèle la complexité, à la fois sur le plan socioculturel, avec les conflits ou les compromis que le vivre-ensemble impose, et sur le plan linguistique dans la mesure où la langue d'expression, en l'occurrence le français, s'ouvre à diverses parures, que celles-ci proviennent de la banlieue d'une ville française ou du quartier populaire d'Afrique.

Le discours de la littérature de l'immigration postcoloniale rejoint à cet égard les études sociologiques et historiques sur le constat de l'absence d'un domaine d'études sur la question postcoloniale noire en France. Pourtant cette situation a toujours préoccupé les écrivains voyageurs. Bernard Dadié, à travers ses romans s'intéressait déjà à cette problématique au moment où l'Afrique accédait à son indépendance politique. Ses œuvres peuvent se lire comme une interrogation sur la place de l'Africain et des diasporas noires en Afrique (*Climbié* : 1956) en Amérique (*Patron de New York* : 1964) et en Europe (*Un Nègre à Paris* : 1959, *La Ville où nul ne meurt* : 1968). Un roman comme *Patron de New York* soulève déjà la question nègre dans la littérature francophone. L'œuvre qui raconte, sur le même mode de relation inauguré dans *Un Nègre à Paris*, le voyage de l'écrivain à New York, permet à Dadié de constater que « le monde, lentement, à son insu s'américanise »¹ ; que la société américaine, qui « se veut chef d'orchestre dans une symphonie mondiale »² et qui « chaque jour davantage se convainc de la supériorité de sa civilisation technique »³, est elle aussi conçue sur un certain impérialisme, puisque le narrateur soutient que l'Amérique est « une nation qui a perfectionné les méthodes d'exploitation coloniale et entend l'expérimenter autour d'elle. »⁴ Au cœur de cette puissance, Dadié pose la question nègre, précisément la marginalité sociale des Noirs d'Amérique comme en témoigne cette description de Harlem :

¹ B. Dadié, *Patron de New York*, Paris, Présence Africaine, 1964, p. 77.

² *Ibid.*, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

Harlem, c'est le camp des ouvriers au repos, le camp des naufragés, des déshérités, des orphelins maltraités par une marâtre, le camp des hommes à intégrer mais pour le moment enfermés dans le jazz comme dans un corset de fer. Harlem chaque soir embouche la trompette de Jéricho aux pieds de Wall Street. Harlem, funeral home de l'Amérique où les pleurs des Nègres sont pris pour des cris de joie. Harlem chaque jour écrase ses fistules, ses furoncles, ses misères sous les pas frénétiques de ses artistes. Twist, be-bop, ce sont des danses d'incantation faites pour épuiser les profanes. Harlem, c'est le Nègre relégué qui continue à se moquer du monde blanc. Refusant d'être un sous-produit, le jazz dans ses mains est devenu une musique de combat. Des murs minés dans leurs assises finiront par tomber, qui libèreront le Nègre et le sortiront enfin du jazz. Sa voix qu'amplifient les micros porte si loin que les buildings augmentent d'étages et d'étanchéité. Il s'entête à hurler quand même, sûr qu'il est de dominer les éléments, d'asservir les vents contraires. Que deviendrait l'Amérique si le Nègre tout d'un coup cessait de chanter ? Un cimetière de bielles, des pieds et de pouces, car, chose étrange, les chanteurs blancs ont des accents de nègre. Harlem est le pauvre du village qui chante et danse pour manger et se vêtir. Philosophe, ses chants sont des proverbes dont on ne saisit pas toujours, hélas, le sens profond. L'humour nègre échappe à nombre de personnes.¹

Cette détresse du Nègre dans la société postcoloniale, que celle-ci se situe en Afrique ou à l'extérieur du continent, constitue une thématique importante des écritures africaines de voyage.

La notion proposée par Jacques Chevrier s'attache à l'identification d'un nouveau discours littéraire qui s'articule sur la mobilité d'écrivains dans un contexte social marqué par la globalisation avec les hybridités que ce contexte transnational entraîne. D'un point de vue institutionnel, la notion de "migritude", quoique suivie de très peu d'enthousiasme n'a pas laissé indifférents écrivains et critiques. Ainsi, en 2009, Alain Mabanckou, dans l'ouvrage *L'Europe depuis l'Afrique*², qu'il fait paraître avec Christophe Merlin, dont le fil conducteur est de cerner ce que peut signifier l'Europe dans l'entendement africain, entérine la terminologie de Chevrier sans pour autant l'adopter. En ce qui concerne les travaux critiques, la première attestation de la notion de migritude remonte à l'ouvrage d'Alpha Noël Malonga intitulé *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*.³ L'auteur entérine la dimension chronologique de la "migritude" et applique ce concept

¹ *Ibid.*, pp. 140-141.

² A. Mabanckou et C. Merlin, *L'Europe depuis l'Afrique*, Paris, Naïve, 2009, pp. 41-45.

³ A. N. Malonga, *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 117-133.

pour l'opposer à l'écriture des guerres interethniques dont l'Afrique a été le théâtre à l'orée du XXI^e siècle.

La "migritude" permet ainsi de reposer la question, déjà soulevée dans les années 1920-1960, de l'accessibilité de l'Afrique et de sa diaspora à la culture du monde global ainsi que des problèmes liés à celle-ci ; entre autres les discriminations raciales, l'aliénation culturelle, les représentations exotiques du Noir ou les injustices sociales plus ou moins apparentes générées par les préjugés issus de la colonisation du continent africain au XIX^e siècle. Ce concept proposé par Jacques Chevrier mène en définitive à s'interroger si, du point de vue de la littérature africaine francophone, la mondialisation diffère de la colonisation ou si au contraire la globalisation s'inscrit dans le prolongement des stratégies idéologiques, géopolitiques ou économiques développées pendant la colonisation, notamment dans les rapports entre l'Occident et l'Afrique.

Le concept "migritude" ouvre un espace littéraire qui prend en charge ces questions ainsi que les interactions culturelles de l'espace social d'accueil liées à cette mobilité d'anciens colonisés. Il faut en effet remarquer la raréfaction de la mention, dans la fiction contemporaine, des structures d'accueil autrefois présentes et qui facilitaient les amitiés et les rencontres entre frères de race, comme *La Cité des Étudiants d'Afrique noire* dont parle le roman d'Aké Loba¹ ou celles qu'évoque Biyaoula, destinées à l'accueil et l'insertion des étudiants comme la F.E.A.N.F. (Fédération des étudiants d'Afrique noire en France) ainsi que l'A. E. N. (Association des étudiants de Ntchiayafua)², en référence à la situation des étudiants du pays imaginaire qu'il décrit dans son roman *Agonies*. Ces structures sont dorénavant inexistantes. Ce n'est finalement plus la même France de Dadié ou de Senghor que visitent les voyageurs africains actuels. Les immigrés des fictions actuelles ne doivent compter que sur leurs propres efforts, leurs astuces plus ou moins honnêtes pour supporter la condition souvent précaire de leur existence à l'étranger. Par ailleurs, le contexte dans lequel émergent ces nouveaux romans de l'immigration africaine ; celui notamment de la modernisation technique et économique, loin de promouvoir des attitudes dignes valorisant l'entraide au sein des communautés diasporiques, a accru l'individualisme des personnages, les inquiétudes

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 189.

² D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 56.

face aux lendemains et la méfiance envers les idées communautaires. Le sentiment d'une désillusion sur la communauté de destin sous le signe de la race est fortement ressenti à la lecture de nombreuses œuvres de l'immigration post-coloniale, contrairement aux œuvres antérieures où la félonie des frères de race, bien que possible, était plutôt de l'ordre de la surprise. Les situations narratives faisant état de mésententes, de duperies et de retrait de la communauté, faibles dans les romans des années 1960, ont pris une importance de premier plan dans les œuvres de la "migrITUDE". On se souvient par exemple de la solidarité des frères africains qui aident Fara à « installer sa table à côté de celles d'autres Noirs de l'Afrique de l'Ouest »¹, lorsque celui-ci est à court d'argent. Cette spontanéité dans l'entraide s'est également manifestée à l'occasion des obsèques de Jacqueline, puisque le narrateur du roman note : « Il avait suffi qu'un malheur fût arrivé à un Noir de n'importe quelle origine pour que tous accourussent, obéissant à je ne sais quelle solidarité. »² Dans le même sillage, on peut également évoquer la coalition des étudiants africains dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*, pour démettre de ses fonctions Tougan, leur nouvel intendant à la cité universitaire, dont les jambes étant devenues « très sensibles à la gloire »³, commençait à répandre des médisances à leur sujet.

Dans les œuvres de l'immigration actuelles, c'est au contraire sur des scènes de dissension que la narration insiste. Fatou Diome affirme à cet égard : « Le pire ennemi de l'étranger, ce n'est pas seulement l'autochtone raciste, la ressemblance n'étant pas gage de solidarité. »⁴ Ainsi, lorsqu'il est réduit à la mendicité comme moyen de survie à Paris, Camille Wombélé, un des personnages du roman *Agonies* de Daniel Biyaoula hésite également à demander l'aumône à des Africains ou des Noirs :

Autant méprisants et même plus que beaucoup de Blancs qu'ils étaient avec lui, ses pareils, avec en plus dans les yeux une sorte de colère vis-à-vis de lui, comme s'il leur eût fait honte à eux, à toute la race, qu'on lui en eût voulu pour cela quoi ! « Eh bien, aide-moi puisqu'on est frères ! » qu'il faillit dire aux cinq devant lesquels il avait tendu la main les premiers temps, croyant que leur couleur commune dans un monde de Blancs les réunirait. Quelle désillusion !!! Tout juste si on ne lui avait pas

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 127.

² *Ibid.*, p. 157.

³ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., pp. 196-199.

⁴ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 103.

dit : « Crève vite ! Ou bien rentre au pays ! Mais disparais ! Qu'on ne te voie plus ! »¹

C'est dans cette perspective qu'il faut situer les scènes désormais courantes comme celle de l'expulsion de Saïda, dans le roman *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala. Celle-ci est en effet mise à la porte, de nuit, par sa cousine Aziza, qui l'avait auparavant accueillie en France.² À l'instar de Saïda, de nombreux personnages des écritures de la nouvelle Afrique-sur-Seine se sentent rejetés par leur communauté d'origine. L'œuvre romanesque de Daniel Biyaoula et d'Alain Mabanckou mettent particulièrement l'accent sur ces situations de désappartenance communautaire. Cependant, les différends entre les immigrés ne détournent pas le regard lucide que les romanciers contemporains, à l'instar de ceux des années antérieures, posent sur le continent, sur les préoccupations de l'Afrique d'aujourd'hui et ses relations économiques et culturelles avec le reste du monde, sur l'appel à plus de liberté et d'égalité dans les rapports entre le Nord et le Sud, sur la place de l'Afrique et des Africains dans le monde contemporain. À cet égard, les interrogations formulées par Dadié par exemple rejoignent celles de la nouvelle génération d'écrivains africains. À l'orée des indépendances africaines, Dadié s'interrogeait si les chaînes que l'Afrique brisait étaient "celles du passé ou celles des stériles imitations."³ Il remarquait en outre les difficultés auxquelles étaient confrontées les nouveaux états comme « la monoculture, les multiples charges du nouvel Etat, les structures économiques et politiques maintenues, renforcées, devenues corset »⁴. Cette conquête de l'harmonie intérieure d'un continent en train de s'égarer est également souhaitée par le père de Fatoman, dans *Dramouss*. Celui-ci, à la fin du récit, rêve de la venue messianique d'un « sage Lion Noir », restaurateur de « la légalité », ainsi que l'exprime ce personnage d'une grande foi en l'avenir du continent : « La légalité reviendra aussi. Et alors vous serez réconciliés avec vous-mêmes et avec les autres. Même avec ce pays dont tu parles la langue. »⁵ En outre, dans le cas de Bernard Dadié, l'avenir est d'autant plus incertain que l'auteur redoute que l'Afrique ne demeure un

¹ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 61.

² C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., p. 186.

³ B. Dadié, *Patron de New York*, op. cit., p. 14.

⁴ *Idem*.

⁵ C. Laye, *Dramouss*, op. cit., p. 246.

espace de tourisme exotique, « un comptoir, un grenier, un débouché avec de nouveaux pavillons qui claqueront plus fort au vent pour voiler leur faiblesse et se griser de puissance illusoire. »¹ Ces préoccupations ne sont pas absentes des romans de la "migritude". La situation du tourisme est par exemple évoquée dans *Le Ventre de l'Atlantique* de manière dénonciatrice, lorsque Salie, la narratrice du roman, profite de ses vacances en Afrique pour passer un bref séjour à Mbour, une petite ville côtière où elle avait autrefois été élève. Cette localité, riche d'un important parc hôtelier permet à Salie de remarquer, entre autres, que « d'ordinaire, les hôtels du tiers-monde ne profitent qu'aux touristes »², majoritairement occidentaux ; que « les autochtones qui les fréquentent assidûment ne doivent généralement ce privilège qu'à leur statut de réceptionnistes, valets de chambre, femme de ménage, cuisinier ou chauffeur. »³, avec des patrons étrangers qui leur versent un salaire "au lance-pierres". Enfin, elle constate que le tourisme n'est pas exempt d'une curiosité relevant d'une inclination des visiteurs à l'exotisme :

Mais si l'industrie touristique déverse un flot de vieux touristes pathétiques, prêts à s'acheter des noces, elle fait également déferler des hordes de névrosés amateurs de chair fraîche [...] L'Atlantique peut laver nos plages mais non la souillure laissée par la marée touristique.⁴

Enfin, la "migritude" en tant que catégorie herméneutique pose la question de la position de la littérature francophone dans la littérature française contemporaine. Elle coïncide avec l'émergence, dans l'espace des littératures de langue française, de la question de la "littérature-monde", inspirée certes des travaux d'Edouard Glissant⁵, mais

¹ B. Dadié, *Patron de New York*, op. cit., p. 15.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 228.

³ *Ibid.*, p. 229.

⁴ *Ibid.*, pp. 232-233.

⁵ Dans ces essais, dont nous pouvons entre autres citer *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996 et *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, Édouard Glissant développe un discours qui s'attache à la question de l'ouverture de l'Occident aux autres cultures comme corollaire de l'expansion occidentale à travers le monde. Dans un essai co-écrit avec Patrick Chamoiseau et intitulé *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi*, Paris, Galaade, 2007, Glissant s'élevant contre la création, en France d'un "ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale, et du codéveloppement", créé par décret présidentiel en mai 2007, oppose les termes "identité-mur" et "identité-relation" pour valoriser la richesse de la mondialité ; « la présence vivifiante et

aussi d'une relecture du rapport à la langue française dans l'espace des lettres francophones. C'est dans cet élan d'ouverture au monde globalisé que Chevrier inscrit le discours de la "migritude" dans une perspective d'assomption, par les auteurs, d'un rapport à l'Afrique, sans doute au monde aussi, différent de celui qu'avait autrefois témoigné leurs prédécesseurs de la négritude :

À l'époque héroïque de la négritude, exaltant sous la houlette du poète-président les valeurs des civilisations noires, a donc succédé un autre temps, le temps de la "migritude", un néologisme qui veut signifier que l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a plus grand-chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés.¹

En clair, la "migritude" représente une sorte d'espace où la littérature africaine francophone fait rizhome, un lieu d'ouverture à la *Weltliteratur*, ou, ce qui revient presque à la même logique, une cooptation de la littérature africaine par le centre parisien. Chevrier situe le décalage entre la première littérature voyageuse et celle d'aujourd'hui en ces termes : « Les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures, et c'est sans complaisance qu'ils s'installent dans l'hybride naguère vilipendé, par l'auteur de *L'Aventure ambiguë*. » Cette hybridité assumée s'attache d'abord à une ouverture de l'écriture à la culture populaire, en intégrant dans la fiction la parlure des catégories sociales subalternes que les œuvres figurent.

I. 1. Migritude et questions linguistiques : vers une écriture oralisée

Les premières œuvres de voyage en littérature africaine, du fait du statut social d'homme de culture qui s'attachait à l'écrivain africain et à cause surtout du contexte colonial fait de questions d'infériorisation, voire d'infantilisation du Nègre ou de

consciente de ce que toutes les cultures, tous les peuples, toutes les langues ont élaboré en ombres et en merveilles, et qui constitue l'infinie matière des humanités. », p. 15.

¹ J. Chevrier, *Littérature francophone d'Afrique noire*, op. cit., p. 160. C'est l'auteur qui souligne.

l'Africain dans le cas qui nous concerne ici, n'ont donné aux écrivains que l'ultime choix de s'adresser au colonisateur dans toute la perfection de sa langue, du moins sur le plan de la syntaxe, comme en témoigne l'éloge de la critique sur l'écriture de Camara Laye ou de Cheikh Hamidou Kane par exemple. Les personnages principaux des romans étaient aussi majoritairement instruits. C'étaient des étudiants (Fatoman, Barnabas, Kocoumbo, Samba Diallo) ou des personnages d'une grande culture générale (Fara, Diaw Falla, Bernard Dadié). Dans le cas de ce dernier écrivain, les nombreuses références historiques contenues dans ses œuvres en sont la preuve. Son roman *Un Nègre à Paris* évoque des faits historiques comme la prise de la Bastille¹ ; la vie des grandes figures du passé comme Napoléon, Marat ou Mirabeau² ; les grandes querelles historiques comme l'affaire Dreyfus et le parti qu'en a pris Émile Zola³ ou encore l'origine des prix littéraires comme le Renaudot, en mémoire au "patron actuel des journalistes", « celui qui le premier lança la gazette, l'ancêtre du journal. »⁴ Le même écrivain, dans *Patron de New York* remonte à la source de l'histoire américaine à travers la relation du Mayflower, ce navire qui, le 11 novembre 1620, « amena les premiers pèlerins, cinquante hommes, trente femmes et trente-quatre enfants. »⁵ D'autres personnages littéraires de ces premières œuvres de voyage révèlent leur culture à travers la mention des œuvres et des auteurs lus. Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* lit *Les Pensées* de Pascal⁶, cite des philosophes comme Nietzsche⁷ ou Descartes⁸ et prépare un travail universitaire sur le *Phédon*.⁹ Le registre de langue du narrateur, la plupart du temps omniscient, se limite à un emploi du français standard. Il élude les expressions en langues africaines ou les transcrit en français tout comme les contes africains intercalés dans le récit. Bernard Dadié par exemple dans *Un Nègre à Paris*, mentionne des noms africains et les traduit en français dans une note en bas de page.¹⁰ Ferdinand Oyono également explique en notes la

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., pp. 27-29.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ B. Dadié, *Patron de New York*, op. cit., p. 287.

⁶ C.H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 108.

⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 157.

signification des mots africains employés en italiques dans le texte comme « *Nawoma* » (maman en bété).¹ Dans le cas du roman *Chemin d'Europe*, il faut toutefois noter que certains mots sont une version africanisée d'un mot français comme en témoigne les mots comme « magnans »² (les fourmis rouges, très voraces) ou encore « Commissa »³, terme par lequel les indigènes désignent le commissaire de police. Le référent en termes de réalités socio-culturelles africaines, se limite à ces rares emprunts plus ou moins explicites. Certains critiques ont à juste titre associé cet usage rigoureux de la langue à une mission de l'écrivain africain des années 30 à 50 pour qui « l'entreprise littéraire n'est généralement pas disjointe de l'entreprise politique »⁴, principalement orientée vers un lectorat européen. Cependant, le souci de la correction dans l'usage du français réduit l'activité littéraire à une pratique d'élite, la poignée de ceux qui ont eu la chance de fréquenter l'école occidentale. L'œuvre elle-même se situe à un niveau qui, plutôt que de donner voix aux laissés-pour-compte de l'espace social africain, se contente de traduire leur angoisse et leur malaise. C'est précisément ce que fait Aké Loba dans la scène où un personnage du roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*, dans l'angoisse de la traversée pour l'Europe, entonne une complainte dans sa langue maternelle. Plutôt que d'insérer celle-ci dans le texte, le narrateur traduit en français le chant et l'inscrit en italiques.⁵

Les romans de l'immigration post-coloniale, de ce point de vue, s'attachent au contraire à une poétique de l'oralité qui donne voix et visibilité à des personnages autrefois minorés dans la structure du récit. Cette écriture déplace l'angle de vue et ouvre l'œuvre littéraire à la culture populaire ; au rire, à la musique ou à la vie du quartier africain ou encore de la banlieue des villes de France. Des espaces comme le village très représentés dans les premières œuvres sont remplacés par l'espace urbain. Dans *Mirages de Paris* par exemple, le parcours de Fara de Niane, le village natal, à Paris n'est marqué par aucune escale en ville. La même structure binaire se reproduit dans des romans comme *Kocoumbo, l'étudiant noir* ou *L'Aventure ambiguë*. L'espace urbain ne se limite parfois qu'à l'endroit où le personnage embarque pour la France comme dans *Kocoumbo*,

¹ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ J. Chevrier, *La Littérature nègre* [1984], Paris, Armand Colin, 2003, p. 231.

⁵ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 45.

l'étudiant noir, notamment à travers la description du wharf¹ ou encore celle de l'aéroport comme dans *L'Enfant noir*.² La ville de Conakry évoquée dans le dixième chapitre de ce roman, ne représente pas un espace d'aliénation pour le jeune Laye. Elle contribue au contraire à la consolidation des assises intellectuelles du personnage qui en revient avec fierté, puisqu'il est dorénavant détenteur d'un certificat professionnel et d'une bourse d'études pour la France.³ Les disparités rigides entre le village africain et la ville occidentale dans ces œuvres pionnières, miment symboliquement l'ouverture du continent au mode de vie venu de l'Occident en même temps qu'elles permettent de souligner l'écart entre les repères culturels de la société de départ et les valeurs de la société d'accueil. C'est sans doute la raison pour laquelle le thème de l'aliénation culturelle a été très préoccupant dans ces romans.

Dans les œuvres de la "migrITUDE", c'est au contraire à la ville que l'intrigue se focalise et principalement aux individus marginalisés de cet espace ainsi qu'à leur parlure. Ici, le statut même du héros romanesque est significatif. À l'exception de Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et de Malaïka, le personnage principal du roman de Nathalie Étoké, *Un Amour sans papiers*, très peu de personnages principaux des nouvelles écritures de voyage ont franchi le cap du baccalauréat. Fessologue, le protagoniste du roman *Black Bazar*, ébauche son projet de voyage clandestin en Europe, après avoir raté son baccalauréat en lettres et philosophie.⁴ Moki, un autre personnage du roman *Bleu-Blanc-Rouge*, affirme également avoir raté son bac littéraire à deux reprises.⁵ Daniel Biyaoula, quant à lui, met en scène des personnages d'ouvriers à l'instar de Joseph, héros du roman *L'Impasse*, ou des anciens étudiants ayant fait défection comme Camille, un personnage du roman *Agonies* qui interrompt ses études universitaires pour des raisons financières.⁶ Dans la même perspective, Calixthe Beyala extrait les personnages de ses œuvres des milieux les plus défavorisés de la société comme en témoigne la description des quartiers dans lesquels ceux-ci habitent

¹ *Ibid.*, pp. 35-37.

² C. Laye, *L'Enfant noir*, *op. cit.*, p. 255.

³ *Ibid.*, pp. 243-250.

⁴ A. Mabanckou, *Black Bazar*, *op. cit.*, p. 182.

⁵ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, *op. cit.*, p. 76.

⁶ D. Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.* pp. 58-61.

que ceux-ci se situent en France ou en Afrique. Ce déplacement du statut du personnage et de la cartographie, influe sur l'expression.

Le roman de la nouvelle diaspora africaine résonne de toute la polyphonie de la rue africaine ou de la banlieue française contemporaine. L'écriture s'ouvre à l'exubérance, à la désinvolture des quartiers africains d'après les guerres interethniques ou des conflits consécutifs à l'échec de l'implantation des régimes démocratiques en Afrique. La page de roman se transforme, de ce point de vue, en une caisse de résonance de toutes les dissonances sociales que reflète de façon exemplaire le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou où, le narrateur réussit à condenser, dans un volume d'à peine deux cents pages, la rumeur de toutes les sphères sociales d'une ville africaine postcoloniale. Les peines d'amour ou d'amitié de ses habitants, la politique décadente et éhontée de ses dirigeants ou encore les croyances spirituelles hérétiques de ses résidents comme en témoigne la scène où Verre Cassé, après quinze années de vie conjugale avec son épouse Angélique, est transporté chez Zéro Faute, le féticheur, dans une brouette ; parce que sa belle-famille le soupçonne de sombrer dans la démence.¹ Dans le roman *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala, une épidémie de choléra frappant les habitants de Couscous, le quartier africain où grandit Saïda, permet aux intellectuels du quartier, aux guérisseurs, à l'homme de la rue tout comme aux prédicateurs de religions de réveil d'interpréter le fléau en des termes favorables à leurs intérêts respectifs. Ainsi, le prédicateur de la « Nouvelle Église africaine »², un « Nègre-noir de Couscous »³, interprète l'épidémie comme un châtiment divin contre les péchés commis par les habitants du quartier alors que le pharmacien du quartier parle de « choléra asiatique »⁴, de « cholérine »⁵, de « cholériforme »⁶ et en attribue la cause au « bacille virgule »⁷, au « vibrion cholérique »⁸ ou encore au « choléra morbus. »⁹ Pourtant, la rumeur collective elle-même nomme et explique l'épidémie à sa manière : « On ne parlait pas d'épidémie à l'époque, mais

¹ A. Mabanckou, *Verre Cassé*, op. cit., pp. 134-139.

² C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op. cit., p. 139.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

d'empoisonnement. Très rapidement, mes concitoyens l'appelèrent sassa-modé, c'est-à-dire le chie-vomit »¹, affirme la narratrice.

L'ouverture de la littérature à la culture populaire s'attache aussi à la référence, dans les œuvres, à des musiques locales, des noms de musiciens comme de titres de chansons, bien que cette mention s'ouvre à l'universel. On peut parler de ce point de vue de l'adoption, par les romanciers de la nouvelle diaspora africaine, d'une écriture oralisée. Fatou Diome par exemple, évoque des comptines et rengaines de la vie sénégalaise courante dans ses œuvres. La même romancière insère des airs de musiques africaines ou occidentales qui rythment les moments d'interrogation de son exil à Strasbourg. Entre autres noms d'artistes, citons par exemple Yandé Codou Sène dont Salie se remémore la chanson dans *Le Ventre de l'Atlantique*, notamment lorsqu'elle raconte la fierté des ressortissants du Sénégal quand, à l'occasion d'un match de football opposant leur équipe nationale à la Suède, les Sénégalais inscrivent un but. Cette chanson intitulée *Gaïndé N'diaye ! M'barawathie*, soit « le lion n'aime pas le mboum (une sorte d'épinard), qu'il se nourrit de viande »², est insérée dans le texte sans que la narratrice en donne une traduction littérale en français. La même romancière multiplie des références à la musique populaire dans ses œuvres ultérieures. Dans *Kétala*, qui peut être considéré comme une conversation transcrite en roman, Diome évoque des chansons ressortissant à l'art de la séduction sénégalaise, à l'instar de celle en l'honneur du *Dialidiali*, la « ceinture de perles »³ que les femmes sénégalaises portent autour de leur taille, le soir venu, en guise d'invite à leur amoureux, ou encore des airs d'artistes occidentaux comme Barbara dont le morceau « *Dis, quand reviendras-tu ?* »⁴ est entonné par Mémoria, s'adressant à son conjoint Makhou, qui la délaisse pour une relation homosexuelle. On peut ainsi concevoir l'insertion de la chanson populaire dans le récit comme une spécificité de l'écriture de Fatou Diome. Au fil des œuvres de la romancière, des noms d'artistes prolifèrent : Keith Jarrett⁵, Djélimoussa Cissoko⁶, Kandia Kouyaté ou Paco de

¹ *Ibid.*, p. 136.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., pp. 275-276.

³ F. Diome, *Kétala*, op. cit., p. 81.

⁴ *Ibid.*, pp. 238-239.

⁵ F. Diome, *Inassouvies, nos vies*, op. cit., pp. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 262.

Lucia.¹ Quelquefois la romancière évoque une berceuse sénégalaise comme celle que chante Arame, un personnage du roman *Celles qui attendent* pour calmer les sanglots d'un enfant dont le père a émigré en Europe.²

Dans la même perspective, Alain Mabanckou comme Daniel Biyaoula, dans leurs romans, citent les noms d'artistes et de danses africaines réelles ou fictives comme le *Sakala-sakala* que dansent les personnages du roman *Agonies*, lors de leur sortie en boîte de nuit. C'est également dans la perspective des échanges entre la musique populaire et la littérature qu'il faut inscrire la construction du roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Ce texte repose en effet sur un motif emprunté à la musique africaine. Dans *Verre Cassé*, Mabanckou puise dans la culture africaine, c'est-à-dire le vécu ou la réalité actuelle des espaces urbains de la société africaine. Les marques de l'oralité et surtout la question des sources du récit mettent de façon transparente le texte de Mabanckou en résonance non seulement avec les textes littéraires de la littérature mondiale, mais aussi avec un texte oral d'où le romancier congolais tire le titre et la matière de son livre. En effet, *Verre Cassé* est le titre d'une chanson des années 1969 composée par l'artiste congolais (ex-zaïrois) Lutumba Simaro. Abel Kouvouama, dans son article « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou »³ révèle la parenté entre le chant et le roman dans la mesure où le chant, comme le roman, s'inscrit dans le registre de la complainte sur fond de dépit amoureux. À l'instar du chanteur, le personnage-narrateur du roman est un ancien instituteur qui a été rejeté par son épouse Angélique, que le personnage préfère appeler Diabolique. D'ailleurs, il est fait mention, dans le roman, du groupe producteur de la chanson, notamment dans la conversation entre Verre Cassé et La Cantatrice chauve, un autre personnage féminin du roman, lorsque celle-ci mentionne une chanson du groupe intitulée « *momeli ya massanga andimaka kuiti té mama* », voulant dire en lingala, langue que partagent les habitants des pays des deux rives du fleuve Congo, "il est difficile qu'un ivrogne avoue qu'il est saoul." Le personnage Verre Cassé rétorque à cet égard :

¹ F. Diome, *Impossible de grandir*, op. cit., p. 60.

² F. Diome, *Celles qui attendent*, op. cit., pp. 283-284.

³ A. Kouvouama, « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou » dans C. Albert, A. Kouvouama et G. Prignitz (dir.), *Le statut de l'écrit. Afrique-Europe-Amérique latine*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2008, pp.79-87.

Je n'ai jamais écouté cette chanson, elle me dit que c'est une chanson de l'orchestre Tout-Puissant OK Jazz, un groupe mythique du pays d'en face, je connais pas trop la musique de ce pays-là, peut-être quelques airs des groupes Zaiko Langa Langa et Afrisa International.¹

Ici, la parlure de la rue congolaise se retrouve dans le texte. Si, la critique conçoit le nom du bistrot où se situe l'action de *Verre Cassé* comme un clin d'œil au roman de Louis Ferdinand Céline *Mort à crédit*², il ne faut pas perdre de vue que dans l'espace de la ville congolaise, le syntagme « Le crédit a voyagé » est aussi une riposte courante que l'épicier du coin tient à ceux qui ont une ardoise trop longue, un refus implicite de leur faire encore crédit. Dans son roman *Black Bazar*, de même, Mabanckou poursuit la mention des noms des danses ainsi que des noms d'artistes africains comme Koffi Olomidé, Manu Dibango, JB Mpiana ou encore ceux d'ailleurs comme Miles Davis. Nous pouvons finalement concevoir l'ouverture de la littérature à la culture populaire comme une originalité des nouvelles écritures africaines de voyage. On ne peut, pour ces nouvelles écritures de l'immigration, parler de "littérature des instituteurs" comme autrefois. Cette absence de médiation entre l'œuvre littéraire et l'espace social se traduit également au niveau de la syntaxe et du lexique des narrateurs. Ainsi, le roman *Verre Cassé* est raconté en un flot verbal ininterrompu, sans que le narrateur ne décide de marquer une pause. Dans la typographie, la narration ne fait aucun usage du point. Dans la même optique, les narrateurs des romans de Daniel Biyaoula recourent au français oral. C'est principalement le cas dans le roman *Agonies*, dont la scène se situe en banlieue parisienne. Le narrateur en emprunte la parlure, à travers précisément l'emploi anaphorique du pronom objet, comme en témoigne de nombreuses occurrences dans le roman. Par exemple, lorsque Camille se retrouve sans domicile, ainsi que nous l'avons noté, le narrateur rapporte sa situation avec des phrases comme : « Il la vit bien étalée devant lui, la fameuse et légendaire solidarité ! »³ Ou encore : « Il ne songea pas à se faire rapatrier non plus, tant il les vécut dans sa tête toutes les moqueries dont on allait le

¹ A. Mabanckou, *Verre Cassé*, *op. cit.*, p. 167.

² Voir notamment l'ouvrage d'Andréa Cali, *Études sur le roman négro-africain*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.

³ D. Biyaoula, *Agonies*, *op. cit.*, pp. 59-60.

gratifier, toute la honte qu'il allait souffrir. »¹ L'antéposition du pronom complément par rapport au substantif qu'il remplace est constante dans ce roman. Par ailleurs, les romanciers de la "migritude" créent de nombreux néologismes dans leurs œuvres. Daniel Biyaoula par exemple parle de « la dénoirisation »² pour décrire la tendance des femmes noires à utiliser des produits cosmétiques éclaircissants. Le concept de "migritude", en définitive, permet de mettre en lumière la nouveauté de cette écriture diasporique qui est surtout due au contexte social dans lequel ces œuvres émergent. Cependant, de nombreuses situations narratives qu'elles rapportent incitent à s'interroger si ce nouveau discours littéraire est véritablement différent de celui de la première vague diasporique africaine en France, celle de la négritude.

I. 2. Migritude et Négritude

D'un point de vue historique et littéraire, la question soulevée par le concept de "migritude", à savoir le rapport que les littératures africaines actuelles entretiennent avec les auteurs des années antérieures comme ceux de la négritude, ne manque pas d'intérêt. Cette préoccupation n'est pas non plus absente des œuvres contemporaines comme en témoignent les nombreuses références et allusions au mot « négritude » dans les œuvres. La notion de négritude elle-même est la plupart du temps la cible de l'ironie à laquelle se livrent certains auteurs. Dans le roman *Black Bazar* d'Alain Mabanckou le mot négritude est employé à trois reprises. D'abord lorsque le personnage principal, ayant mis des vêtements trop voyants pour répondre aux normes vestimentaires des sapeurs dont il fait partie, est pris pour un agent de la SNCF. Il est ainsi l'objet de violentes insultes qui auraient pu énerver « ceux qui ont encore du temps libre dans leur existence pour chanter les vertus de la négritude »³. Le mot est ensuite évoqué lorsque Fessologue devient père. Heureux de la naissance de sa fille Henriette, le personnage s'en va peu après la montrer à ses camarades du Jip's. Plutôt que de féliciter le nouveau père, ceux-ci lui reprochent

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 117.

³ A. Mabanckou, *Black Bazar*, *op. cit.*, p. 49.

d'abord le prénom de la petite fille, trop passéiste à leur goût, puis le teint trop foncé du nourrisson et reprennent à cet égard une légende contenue dans *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié sur l'origine de la peau noire.¹ Vladimir, un des proches du narrateur, lui tient par exemple ce discours :

Est-ce qu'Henriette c'est vraiment un prénom qu'on peut donner à une enfant normale, hein ? Vous auriez pu l'appeler par exemple Jeanne, Charlotte, Odette, Marie ou que sais-je encore, c'est plus jeune, c'est plus charmant et ça donne de l'avenir à la gamine... Et puis y a un autre couac, je ne vais pas te le cacher, j'ai l'impression que ta fille-là elle sera plus noire que sa maman qui est déjà au summum de la négritude. On dirait que vous avez fabriqué votre bébé dans un four du Moyen-Âge chrétien et que vous l'avez trop laissé cramer sans surveiller le feu de l'enfer. Parce que, tu le sais bien, normalement quand un enfant noir vient au monde il est d'abord très clair de peau comme les enfants des Blancs, ce n'est qu'après qu'il prend petit à petit la couleur d'origine. Or toi, ton enfant il est déjà tout noir. Là, j'avoue que je tombe des nues, je n'ai jamais vu un bébé aussi charbonné, même pas en Afrique.²

La négritude est enfin évoquée à la fin du roman, lorsque Fessologue, contre l'avis de ses camarades africains, choisit de s'habiller et de se coiffer à l'imitation des Afro-Américains ; ce qui est dénoncé par ses confrères qui lui reprochent de refuser "d'assumer sa négritude". La réponse du personnage est à cet égard très significative. Il cite la chanson populaire *Droit de veto*, de l'artiste congolais Koffi Olomidé, ainsi que la phrase-clé du roman *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain, à savoir : « l'homme est le boulanger de sa vie. »³

Les nouvelles écritures diasporiques se distancient de la négritude en reprenant avec ironie les mythes fondateurs de la négritude comme la fierté de la race noire ou encore son antériorité par rapport aux autres races, la sexualité nègre ou encore le sens du rythme. Ainsi, Fatou Diome, dans l'évocation de l'enfance de Mémoria, l'héroïne du roman *Kétala*, déconstruit le préjugé qui attribue aux Noirs des prédispositions à la musique et à la danse :

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 82.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 226.

C'était un bébé bien potelé. Petite fille, elle était vive et très gaie. Lorsqu'elle revenait de l'école, sa voix la précédait toujours à la maison, elle aimait chanter et dansait mieux que la plupart de ses copines. Pardon ? Ah, oui ? Ça n'a rien d'exceptionnel, une petite fille africaine qui danse bien, c'est ça : le rythme dans le sang, le sens du rythme, et patati-patata... Les gènes de Mozart viennent peut-être de Ouagadougou ? Ne me sortez plus ces sornettes qui n'ont qu'un seul but : garder à Monsieur Banania son sourire Félix Potin.¹

La même romancière, dans *Le Ventre de l'Atlantique*² comme Alain Mabanckou, dans *Black Bazar*, ironise sur la valeur culturelle du tam-tam. Dans le cas du dernier romancier, le départ de sa compagne pour l'Afrique, en compagnie d'un Africain batteur de tam-tam, lui permet d'articuler la réflexion suivante :

Je me demande ce que les gens cherchent dans leur existence. Qu'est-ce qu'elle va foutre avec L'Hybride, hein ? Écouter du tam-tam nuit et jour ? L'accompagner dans les concerts de l'arrière-pays ? C'est quoi cette histoire de ramener le tam-tam aux pauvres Africains d'Afrique ? Eux, les Africains de là-bas ils s'en foutent désormais du tam-tam parce que c'est un truc qu'ils ont laissé aux Blancs qui vont prendre des cours pour ça, qui s'habillent en pagne pour faire local et qui sont tout contents parce qu'ils espèrent contribuer à l'intégration et à l'échange des cultures. Un Blanc qui apprend du tam-tam, c'est normal, ça fait chic, ça fait type qui est ouvert aux cultures du monde et pas du tout raciste pour un sou. Un Noir qui bat du tam-tam, ça craint, ça fait trop retour aux sources, à la case départ, à l'état naturel, à la musique dans la peau. C'est pas pour rien que les Européens s'intéressent comme ça au tam-tam. C'est pour comprendre comment les choses se passaient quand chez nous il n'y avait pas d'autres moyens de communication que celui-là.³

Cette posture permet de renvoyer dos à dos les clichés des Européens sur l'Afrique ainsi que la résignation de certains personnages africains qui, sous le prétexte de respecter les valeurs ancestrales refusent de chercher des solutions à leur précarité et s'en remettent aux charlatans de tout poil. Daniel Biyaoula à cet égard développe une approche particulière de la question nègre. Son roman *L'Impasse* peut se lire comme une méditation sur le fait d'être nègre ou noir ou encore « black » dans la société postcoloniale. Dans ce roman, tous les choix du protagoniste pour donner un sens à sa vie ramènent à la même impasse. Ni la défense de « l'âme noire » à laquelle Joseph s'est d'abord attelé, ni le métissage dans le cadre d'un mariage avec Sabine, sa compagne

¹ F. Diome, *Kétala*, op. cit., pp. 41-42.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., pp. 235-237.

³ A. Mabanckou, *Black Bazar*, op. cit., pp. 118-119.

occidentale, ni les conseils du docteur Malfoi, au demeurant très bien observés, ne réussissent à sortir le personnage du trouble dans lequel sa personnalité sombre. La mort par accident de Justin, l'ami que Joseph rencontre à l'occasion de la soirée africaine organisée à la salle Denfer et qui l'exhorte à résister contre toute discrimination, même d'apparence bénigne, accroît le malaise déjà présent dans la scène d'ouverture du roman.

Toutefois, opposer négritude et "migrITUDE" revient à juxtaposer deux contextes d'écriture qui ne sont pas consécutifs dans l'histoire de la littérature africaine. D'autre part, la notion de négritude a suscité des polémiques bien avant la génération de la « Nouvelle Afrique-sur-Seine ». Certains penseurs africains ont exprimé leurs réserves sur le concept de négritude dès sa création. On se souvient à cet égard de la boutade de Wole Soyinka à ce sujet. Dans l'espace intellectuel francophone, des auteurs comme Marcien Towa ou Stanislas Adotevi ont clairement critiqué la notion en attaquant principalement l'un des promoteurs du concept, en l'occurrence Léopold Sédar Senghor. Ainsi, tandis que Towa¹ considère la négritude comme une forme de servitude à l'égard de l'ancienne puissance coloniale, Adotevi examine quant à lui la notion au niveau du discours et en révèle la démagogie fondatrice.² En outre, la littérature africaine de l'époque coloniale comme celle de la post-colonie n'est pas restée en marge des polémiques suscitées par le concept de négritude. Pour János Riesz qui analyse le rapport entre Léopold Sédar Senghor et la littérature sénégalaise post-coloniale, les thèses sur lesquelles s'est fondée l'idéologie de la négritude n'ont pas réussi à détruire « le poids d'un lourd héritage colonial et d'une dépendance économique et politique qui dépassaient leur capacité d'intervention. »³ Cet auteur illustre la dénonciation de cette idéologie en s'appuyant sur les œuvres des contemporains de Senghor, à l'instar du roman *Le Dernier de l'Empire* de Sembène Ousmane qui, sur le mode d'un roman à clés, montre les dernières années de la présidence de Senghor comme une preuve de la difficulté d'appliquer avec succès les thèses de la négritude dans l'espace social africain. Sembène Ousmane crée à cet égard le néologisme « Authénégrificanitus »⁴. À l'instar de ce roman, la scénographie du roman *Ô Pays, mon beau peuple !* (1957), un autre texte de Sembène

¹ M. Towa, *Léopold Sédar Senghor : négritude ou servitude*, Yaoundé, CLE, 1971.

² S. Adotevi, *Négritude et négrologues*, Paris, 10/18, 1972.

³ J. Riesz, *Astres et désastres*, op. cit., p. 381.

⁴ S. Ousmane, *Le Dernier de l'Empire*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 80.

Ousmane trop souvent ignoré par les ouvrages critiques de la nouvelle Afrique sur Seine, montre également les limites d'une conception héroïque des valeurs culturelles africaines comme fondement de la négritude. Le texte rapporte le retour d'Oumar Faye en Afrique après huit années d'absence. Cet ancien tirailleur démobilisé puis marié avec Isabelle, une femme blanche, décide de rentrer au bercaïl avec son épouse pour s'adonner aux travaux champêtres qu'il entend moderniser. Ce retour est cependant loin d'être de tout repos. Le revenant, qui finira par être assassiné deux ans après sa venue parmi les siens, doit certes affronter les administrateurs coloniaux qui désapprouvent son union avec une femme blanche, que l'un d'eux tente de prendre par la force, ainsi que les usuriers syriens qui s'avisent d'exploiter sans ménagement les couches les plus vulnérables de la communauté villageoise, à l'instar des femmes auxquelles il est demandé de charger les navires moyennant une rémunération dérisoire. Cependant, c'est surtout contre les siens, à commencer par son père, que Faye se dresse ; contre leurs préjugés raciaux, leur fanatisme religieux, leur immobilisme ou encore la dispersion de leurs énergies face à l'oppression économique qui pèse sur eux ; contre les fourberies des charlatans autant que contre la mise en quarantaine des métis ou « sang-mêlé »¹ par leur voisinage nègre.

Les œuvres littéraires de Bernad Dadié, trop souvent pris pour un écrivain engagé, n'excluent pas de même une aspiration à l'harmonie dans son discours de voyageur nègre. Dans ces récits de voyage associés à l'espace parisien, new-yorkais et romain, le romancier ivoirien s'avise de conjurer les injustices et d'en appeler à un espace social plus humain et plus fraternel. D'autre part, situer la "migritude" par rapport à la négritude crée un hiatus au regard de la chronologie du fait littéraire africain francophone. Est-ce à la négritude conçue comme discours diasporique nègre que la "migritude" succède ? Ce découpage reviendrait, nous semble-t-il, à passer à la trappe une grande production littéraire africaine francophone qui inspire de nombreuses œuvres contemporaines comme celles d'Ouologuem, de Kourouma ou de Sony Labou Tansi, dont on peut ressentir l'influence au détour de pages des romans de Mabanckou par exemple. Celui-ci, dans son ouvrage *Écrivain et oiseau migrateur*, reconnaît clairement avoir rencontré Ahmadou Kourouma et surtout son compatriote Sony Labou Tansi de qui il aurait

¹ S. Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple !*, [Amiot-Dumont 1957], Paris, Presses Pocket, 1975, p. 137.

emprunté le manuscrit du roman *La Vie et demie*, rendu à son propriétaire de nombreuses années plus tard. Aussi assiste-t-on par exemple aux continuités des pratiques comme le réalisme magique en termes d'intervention du merveilleux dans la réalité aussi bien chez Sony et Kourouma que dans un roman comme *Mémoires de porc-épic* de Mabanckou.

Toujours dans la fiction littéraire des années 60 qui relate le voyage en France, la négritude n'a pas non plus manqué de susciter des réserves. Samba Diallo, le héros du roman *L'Aventure ambiguë*, interrogé au sujet de ce concept, ne cache pas son embarras et répond : « J'avoue que je n'aime pas ce mot [la négritude] et que je ne comprends pas toujours ce qu'il recouvre. »¹ Cette réplique intervient dans le contexte d'un débat entre Samba Diallo et Lucienne et fait suite à leur opposition sur le choix entre la foi et la santé du corps ; discussion que ces deux personnages ont eue lorsque Samba Diallo fut invité à dîner chez les Martial, les parents de Lucienne. Ainsi, à Lucienne qui, grâce à ses convictions communistes, entend rendre la dignité humaine au prolétariat, Samba Diallo oppose un combat, non pour la liberté, mais pour Dieu, pour la réhabilitation des valeurs spirituelles des Diallobé ; ce que son interlocutrice conçoit comme une expression de la négritude. Toujours est-il que le concept de négritude lui paraît réducteur et pas suffisant pour exprimer l'angoisse qui hante le personnage et qu'il exprime lui-même en ces termes :

Ce qui nous manque tant en Occident, à nous qui venons de la périphérie, c'est peut-être cela, cette nature originelle où éclate notre identité avec eux [...] leur victoire sur nous est aussi un accident. Ce sentiment de notre absence qui nous pèse ne signifie pas que nous soyons inutiles, mais, au contraire, établit notre nécessité et indique notre tâche la plus urgente, qui est le déblaiement de la nature. Cette tâche est anoblissante.²

Les nouvelles écritures de l'immigration s'inscrivent dans le prolongement de ces interrogations, dans cette urgence de dire l'être noir dans le "village planétaire". De ce point de vue, la "migrITUDE" comme discours de voyage intègre aussi les préoccupations soulevées par les textes parus du temps de la négritude.

¹ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 155.

² *Ibid.*, 166.

En définitive, il est difficile de concevoir la négritude et la "migrITUDE" comme des discours opposés. Bien que la négritude ait été majoritairement décrite comme une posture visant à revaloriser les cultures nègres, cette revendication n'est pas nécessairement exempte d'une volonté de compréhension mutuelle, de synthèse ou du moins d'harmonie interculturelle entre l'Afrique et l'Occident comme en témoigne la naissance de la francophonie comme projet communautaire entre la France et ses anciennes colonies, grâce au partage de la langue. Enfin, si l'on définit la négritude, ainsi que le suggère Riesz, comme « une idéologie qui voulait surtout réhabiliter l'Afrique et lui redonner sa place dans un monde de plus en plus interdépendant »¹, il devient alors possible de postuler une continuité de la négritude à ce que Chevrier propose d'appeler la "migrITUDE". À cet égard, les écrivains de la nouvelle diaspora rejoignent la visée de leurs prédécesseurs. Le concept de "migrITUDE" aide ainsi à donner plus de visibilité à un discours littéraire souvent délaissé dans la réception du roman africain francophone.

I. 3. MigrITUDE comme espace littéraire réhabilité

Les critères sur lesquels se forge le concept proposé par Jacques Chevrier s'apparentent à ceux que Simon Harel, dans le cas du Québec, mobilise pour décrire l'espace littéraire émergent au sein de la littérature québécoise ; ce que ce critique considère comme une "écriture migrante"², à savoir une production issue des auteurs des "communautés culturelles", en clair des écrivains venus d'ailleurs pour s'établir au Québec par le phénomène de l'immigration. Un autre terme, « littératures de l'exiguïté »³ a été suggéré par François Paré dans le cadre de la littérature franco-ontarienne ; soit le bourgeonnement d'une littérature de langue minoritaire, en l'occurrence le français, dans un espace majoritairement anglophone. Cependant l'exception de la "migrITUDE" tient à sa dimension postcoloniale. Les littératures africaines francophones dites de la "migrITUDE", sont indissociables des liens historiques entre les écrivains migrants ou leurs pays

¹ J. Riesz, *Astres et désastres*, op. cit., p. 380.

² S. Harel, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.

³ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Ontario, Nordir, 1992.

d'origine et le nouvel espace d'accueil. Cette situation déplace le discours littéraire au-delà de l'unique perspective de la poétique et du voyage et replace le débat dans l'historiographie du roman africain francophone. Ainsi, les déplacements de point de vue relevés par Chevrier soulignent-ils véritablement une rupture idéologique ou même thématique dans le roman africain ou au contraire sont à mettre sur le compte d'une exigence moderne liée à un espace social beaucoup plus méritocratique ? Fatou Diome par exemple montre bien le caractère exigeant de la vie en Occident, comparée à l'Afrique :

En Afrique je suivais le sillage du destin, fait de hasard et d'un espoir infini. En Europe, je marche dans un long tunnel de la performance qui conduit à des objectifs bien définis. Ici, point de hasard, chaque pas mène vers un résultat escompté ; l'espoir se mesure au degré de combativité. Ambiance technicolor, on marche autrement, vers un destin intériorisé, qu'on se fixe malgré soi, sans jamais s'en rendre compte, car on se trouve enrôlé dans la meute moderne, happé par le rouleau compresseur social prompt à écraser tous ceux qui s'avisent de s'arrêter sur la bande d'arrêt d'urgence.¹

Cette romancière inscrit ainsi la lutte au cœur de la vie du personnage expatrié ; ce qui était bien sûr le cas aussi pour les personnages mis en scène dans les œuvres antérieures, mais avec des appuis dont est dépourvu l'immigré des romans actuels. L'insistance sur les difficultés d'insertion dans le nouvel espace de vie peut bien ici souligner la permanence d'une « continuité »² entre les différentes écritures des migrations entre l'Afrique et la France que le contexte étouffe. Les œuvres des écrivains actuels prolongent les motifs des romans des années 50 comme la mise en parallèle des espaces africains et occidentaux. En même temps qu'elle souligne les malentendus culturels, cette alternance peut se lire, surtout pour le lecteur africain comme « un témoignage sur la culture globale qui est en train de naître »³ ; « l'expression de la collision contemporaine et omnidirectionnelle des civilisations et des références [...] dont chacun fait aujourd'hui l'expérience. »⁴ En cela, la nouveauté que Chevrier associe à la

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 14.

² J. M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 140.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Idem.*

notion de "migrITUDE" s'inscrirait davantage dans le talent des écrivains de la nouvelle Afrique sur Seine ; dans leur aptitude à revitaliser un discours littéraire ainsi que des constructions narratives hérités du roman africain des pionniers, à donner une coloration nouvelle et contextualisée à une problématique déjà présente dans le roman africain francophone et non dans la mise en récit de l'immigration d'Africains en France. C'est du moins ce que soutient Patrice Nganang dans son essai intitulé *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, lorsqu'il compare les notions de "parisianisme" ou de "migrITUDE" à une lecture partielle du fait littéraire africain :

Le roman parisien d'écrivains africains, qu'ils soient « issus de l'immigration », qu'ils n'aient plus leur « passeport d'origine », qu'ils soient les chantres d'une fictive « migrITUDE », n'ouvre pas la littérature à un espace neuf, mais répète un espace qui aura toujours logiquement été inscrit dans la longueur du roman de l'émigration, dont il n'est qu'une sous-catégorie. Du point de vue de sa réception, de l'attention qui lui est donnée, de l'imagination des auteurs qui le pratiquent, le roman parisien, tout comme l'intensité de l'acclamation qui entoure la « *black british literature* », sont certainement des phénomènes éditoriaux aujourd'hui : ils ne sont cependant pas des phénomènes littéraires. Ils sont révélation d'auteurs et de talents singuliers, mais pas de lieu nouveau de la parole littéraire. Ils peuvent fabriquer de très bons romans, mais ceux-ci ne peuvent pas fonder de genre.¹

Cet auteur, tout en refusant de parler de roman africain de l'émigration, replace le discours littéraire africain de voyage, dans le droit fil des déplacements nègres générés par l'esclavage. En effet, ce qui est stimulant dans les nouvelles œuvres de l'immigration africaine en France, c'est l'inscription des auteurs de la nouvelle diaspora dans la littérature française institutionnalisée. Il ne fait plus aucun doute que des écrivains comme Calixthe Beyala, Alain Mabanckou ou Fatou Diome font désormais partie de la littérature française comme en témoignent les circuits éditoriaux qu'empruntent leurs œuvres. Leur écriture cependant reste marquée par les problèmes inhérents aux Africains et à leur situation dans le monde contemporain.

La problématique d'une nouvelle identité littéraire induite par la "migrITUDE", en tant que perception de l'immigration africaine postcoloniale dans la fiction littéraire,

¹ P. Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 243.

soulève des préoccupations d'ordre à la fois textuel et institutionnel. Elle présuppose la lecture de l'archive intellectuelle des écritures de la nouvelle diaspora, des constructions qu'elles établissent sur le plan de l'imaginaire, de leur inscription dans l'espace imagologique créé par les œuvres antérieures ou tout simplement de leurs rapports sur le plan de la "transtextualité" avec ces œuvres fondatrices. Elle problématise en outre la cartographie de l'institution et inscrit la question de la posture d'auteurs au cœur de l'espace littéraire de langue française.

L'une des questions les plus évidentes que cette nouvelle écriture porte au grand jour est sans doute l'absence d'une problématique de voyage en tant que genre dans la réception de la littérature africaine, ou du moins la timidité de telles recherches ainsi que la difficulté à situer cette littérature émergente dans l'espace francophone.

Si les œuvres comme *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié ou *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane ont particulièrement retenu l'attention de la critique, on est en droit de s'étonner du silence de la réception sur les œuvres comme *Patron de New York*¹ ou *La Ville où nul ne meurt*² du même Bernard Dadié où des questions actuelles comme le consumérisme américain ou la mise en doute du monopole de la version occidentale sur l'historiographie préoccupaient déjà l'écrivain : Par exemple lorsqu'une section de son roman intitulé *La Ville où nul ne meurt* est consacrée à la défaite que l'Éthiopie a fait subir aux Italiens en 1896.³ Peut-être faudrait-il étendre le corpus au-delà des textes cités par Chevrier et inscrire ainsi le discours africain de voyage dans la longue durée.

Le roman de la migration africaine en France est avant toute chose une écriture qui prend appui sur les restes ou les traces du passé colonial de la France et de ses rapports au présent des immigrés africains mis en scène. Ainsi, bien que le concept de "migritude" ait eu un écho favorable dans le discours critique⁴, sa validation, ou du moins sa prise en compte, nécessite que soit exhumée l'historiographie des écritures de voyage

¹ B. Dadié, *Patron de New York*, op. cit.

² B. Dadié, *La Ville où nul ne meurt*, Paris, Présence Africaine, 1968.

³ *Ibid.*, pp. 89-92.

⁴ Dans son étude *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*, op.cit., pp. 103-175. dont l'approche s'attache à l'inventaire des thèmes et des procédés d'écriture ayant marqué de façon chronologique l'écriture du roman des auteurs congolais, Alpha Noël Malonga identifie trois modalités d'énonciations dans le roman congolais de la nouvelle génération, à savoir la critique sociopolitique, les écritures des guerres civiles et le roman de la migritude.

dans le roman africain francophone. En outre c'est plutôt la démarche ou la posture qui démarque les écrivains voyageurs actuels de leurs prédécesseurs ; terme qui désigne leur mode d'inscription dans le champ littéraire et qui, selon Jérôme Meizoz, "ne se soucie pas de vérité, mais bien d'adéquation au public et aux problématiques en vigueur dans le champ littéraire"¹.

¹ J. Meizoz, *Posture littéraire II. L'invention des singularités*, op. cit., p. 48.

II. Écritures africaines de voyage et constances esthétiques

Dans la réception du roman africain francophone, les œuvres se rapportant à la mobilité intercontinentale n'ont pas été majoritairement étudiées en tant que domaine du discours littéraire africain, comparées à celles qui militent soit contre le système colonial, soit contre l'anarchie post-coloniale. On note toutefois des travaux remarquables, certes moins nombreux, mais qui font rigoureusement l'analyse du voyage en littérature africaine ainsi que des spécificités des œuvres abordant cette thématique, à la fois sur le plan de la narration et sur celui de la fonction idéologique assignée à cette écriture. Entre autres, citons les travaux comme ceux d'Hubert de Leusse ou de Romuald Fonkoua qui ont eu le mérite d'inscrire le voyage au nombre des thèmes constants du roman africain francophone. Romuald Fonkoua, dans son article intitulé « Le voyage à l'envers. Essai sur le discours des voyageurs noirs en France », établit les grandes lignes de démarcation de la littérature de voyage issue des écrivains francophones du genre classique de la littérature de voyage. Ce que ce critique conçoit comme discours du voyageur noir francophone convient à notre entendement du concept proposée par Jacques Chevrier, à condition d'étendre cette "migrétude" à toutes les œuvres de littérature noire francophone portant sur le voyage d'un ancien colonisé en France ; y compris celles écrites pendant la période coloniale. Cette amplitude permet de mieux saisir les réalités et les situations présentes dans les œuvres au-delà des découpages en générations ou de distinguer d'un côté la négritude et de l'autre la "migrétude". Fonkoua note, et nous partageons cet avis, que : « Le discours du voyageur noir francophone apparaît pour l'essentiel comme un discours critique du voyage lorsqu'il n'est pas tout simplement, et dès le départ, un discours méfiant vis-à-vis du voyage. »¹ Le critique souligne à cet égard les grandes caractéristiques de ce que l'on peut concevoir comme la poétique du texte francophone de voyage. Entre autres spécificités, il relève d'abord sur le plan formel, une écriture très peu portée aux genres canoniques de la relation de

¹ R. Fonkoua, « Le voyage à l'envers. Essai sur le discours des voyageurs noirs en France », *op. cit.*, p. 133.

voyage au profit des constructions courantes de la pratique littéraire "sans aucune précision supplémentaire qui la distinguerait, sans la préparation nécessaire à une lecture spécifique, sans la création des conditions d'une écriture particulière et sans l'élaboration des discours théoriques et des mécanismes esthétiques propres à l'invention d'un genre particulier."¹ Sur le plan de la diégèse et principalement de la visée, Romuald Fonkoua constate, au-delà de la diversité des constructions génériques, des rapprochements de contenu, qu'il s'agisse du statut intellectuel du voyageur ou encore de la fonction que ce dernier assigne à son séjour en métropole. Ainsi, la plupart du temps, le voyageur ou l'instance narrative du récit de voyage est avant tout un individu instruit qui, au-delà de la simple relation de voyage, vise à "établir ou à maintenir un contact entre lui et les autres lettrés de son pays d'origine". Dans le cas du roman africain, la relation de voyage, dont l'itinéraire est presque toujours celui qui conduit le personnage de son pays d'origine à la France, se double d'une volonté d'instruire le lecteur africain plutôt que de lui plaire par un discours pittoresque. Le séjour en lui-même, ou du moins ses aléas, pousse à des interrogations sur "le sens de l'histoire", "la nature des rapports entre l'Occident et l'Afrique". En somme il s'agit certes de "confondre le savant africaniste européen", mais surtout, à partir d'une expérience personnelle de l'écrivain, d'éclairer la lanterne du lecteur africain sur "sa place dans le monde, sur la connaissance de son moi collectif et des autres collectivités ; déterminer avec exactitude les aspects de la ressemblance, de l'altérité et ce qui sépare le Même de l'Autre"² Les écrivains de la nouvelle diaspora partagent ces préoccupations avec leurs aînés des années antérieures. Pour Fara, le héros du roman *Mirages de Paris*, une des voies de consolidation du moi collectif africain passe par la question du patrimoine. C'est sur la place de l'Exposition coloniale que le jeune homme remarque la capacité du Blanc à conserver les archives ; « sa large compréhension des humanités », qui fait encore défaut à l'Africain :

En Europe, une longue suite de générations, par un effort tenace, avait accumulé un patrimoine de travail et de savoir gigantesque ; et combien le patrimoine de sa

¹ *Ibid.*, p. 118.

² *Ibid.*, p. 143.

pauvre Afrique lui parut faible ! Il comprit pourquoi le blanc, héritier et dépositaire de cette richesse, le regardait hautain.¹

La même question du patrimoine culturel occidental conduit Bernard Dadié à un voyage qui s'effectue sur le mode de l'investigation dans les grandes villes occidentales. Ces constructions ne semblent pas résolument passées de mode dans les romans actuels. Fort de cette évidence, Patrice Nganang écrit, et le propos ici peut s'étendre à toute la nouvelle génération d'écrivains africains installés à l'étranger : « les romans parisiens d'aujourd'hui, et d'ailleurs toute la mode du parisianisme [...] marchent dans l'espace défriché par le roman *Un nègre à Paris* de Bernard Dadié. »² En outre, toute la production littéraire africaine d'avant la "migrITUDE", nous l'avons noté, n'a pas été élogieuse sur les valeurs de civilisation africaine comme le soutient Jacques Chevrier. Une telle remarque ne s'applique certes pas à des personnages des œuvres comme *Chemin d'Europe* d'Oyono où cette condescendance des puissants, que ceux-ci soient africains ou européens, est prise à parti par le personnage-narrateur. La démarche d'Aki Barnabas dans ce roman vise précisément à rompre les amarres qui freinent son épanouissement, que celles-ci lui viennent de sa communauté ou de l'administration coloniale.

Les écritures africaines de voyage, au-delà des périodisations, révèlent des constances de contenu et de forme. Ainsi, par rapport aux constructions narratives et aux influences transtextuelles, qui, depuis les travaux de Genette³, peuvent s'attacher certes au "satirique", au "polémique", au "sérieux", mais aussi à "l'humoristique" au "ludique" ou à "l'ironique", il est possible d'articuler le discours de la nouvelle diaspora sous le signe d'une actualisation d'œuvres antérieures, de rétablir des filiations ou du moins des rapports « mimologiques »⁴ entre certaines œuvres mettant en scène des voyageurs africains en France et celles que Chevrier inscrit dans la catégorie de la "migrITUDE". Il est certes frappant de remarquer dans les écritures diasporiques actuelles ; ce qui n'était pas

¹ O. Socé, *Mirages de Paris*, op.cit., p. 41.

² P. Nganang, *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 238.

³ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 39.

⁴ Nous empruntons également ce terme à Gérard Genette qui le définit dans son ouvrage *Palimpsestes*, de manière suivante : « toute espèce de mot, groupe de mots, phrase ou discours formé, par quelque procédé, à l'imitation, non d'un autre idiome, mais de l'objet dont il parle. », p. 87.

le cas dans les œuvres pionnières de l'immigration africaine en France, l'émergence de constructions génériques nouvelles comme l'utopie romanesque que nous offre Abdourahman Waberi avec son œuvre *Aux États-Unis d'Afrique* (2006) ainsi que la prise de parole par des voix narratives autodiégétiques marginales à qui la société aisée dénie toute propension à la transcendance ou tout simplement la capacité de réfléchir sur la condition humaine et de produire un discours intelligible. Entre autres voix marginales, citons les ivrognes comme Verre Cassé, le personnage du roman éponyme de Mabankou ; des enfants comme les personnages de Calixthe Beyala dans son roman *Le Petit Prince de Belleville* ou *La Petite fille du réverbère* ; des femmes comme on en trouve chez Calixthe Beyala et chez Fatou Diome dont toute l'œuvre littéraire est consacrée à la femme, que celle-ci soit africaine ou européenne. Les autres types de personnages marginaux sont les délinquants dont Mabankou donne toute la mesure dans son œuvre littéraire à travers la représentation des passionnés de la mise vestimentaire de luxe appelés *Sapeurs*, les animaux ou objets inanimés à l'instar de ceux auxquels est déléguée la narration du roman *Kétala* de Fatou Diome. Ces voix descentrées rendent ainsi visible le chaos qui marque les espaces africains des années quatre-vingt-dix, espaces en mal de construction identitaire, dont les manifestations les plus éloquentes ont été les échecs de l'implantation des régimes démocratiques, avec à la clé de sanglants conflits interethniques. Le discours littéraire africain ne peut rester indifférent à toutes ces violences postcoloniales, puisque certaines sont directement rattachées à l'émigration d'Africains vers des espaces du Nord, plus sereins. Il faut en outre relever l'ampleur du phénomène de l'immigration irrégulière causée par la fermeture des frontières extérieures de l'Europe à partir des accords de Schengen, dans les années 1995.¹ Cette situation a accru les figures de clandestins dans le roman de la migration actuelle.

Cependant, ces personnages marginaux ne sont pas totalement inexistantes dans les œuvres pionnières de voyage en métropole bien que leur visibilité dans les œuvres contemporaines s'attache à une poétique de la survie. Bien des correspondances se remarquent entre la négritude et la "migrITUDE". On peut saisir ces ressemblances au niveau du parcours de certains personnages voyageurs dont le terme est un suicide, à

¹ H. Lagrange, *Le Dénier des cultures*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 58.

l'instar de Ngaremba ou de Sorraya, personnages respectifs des romans *Les Honneurs perdus* et *Assèze l'Africaine* de Calixthe Beyala ; un acte qui, à bien des égards n'en rappelle pas moins la fin des personnages comme Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* ou Fara dans *Mirages de Paris*. C'est aussi à cette fin qu'est vouée Mémoria, dans le roman *Kétala* de Fatou Diome. Dans cette perspective, le séjour du personnage en Europe, que celui-ci s'appelle Fara, Samba Diallo ou Mémoria, s'inscrit dans la même perspective.

Il ressort de ces œuvres, au-delà des périodisations institutionnelles, une permanence de situations narratives qui nous permet d'affirmer l'existence d'un roman africain de la migration construit autour de certaines régularités ; ces circonstances peuvent être malencontreuses, et renvoyer à une sorte de thanatologie qui s'attache à la mobilité de ces voyageurs, comme si leur exil était hanté par une sorte d' "omniprésence de la mort" ; ce que Xavier Garnier associe à un "processus d'individualisation"¹ inhérent à la présence du sujet africain en terre métropolitaine et à la solitude qui marque cette présence. Elles peuvent aussi renvoyer à des formes d'aliénation culturelle qui déséquilibre la personnalité du voyageur.

II. 1. Permanence de thématiques d'un roman à l'autre

Les œuvres sur lesquelles se construit la "migritude" de Chevrier font volontairement abstraction d'autres textes des mêmes auteurs. Cette sélection élude de nombreux aspects du discours littéraire des écrivains à commencer par le fait que des œuvres qui se tiennent forment un système qui nécessite une lecture complète. Ainsi en est-il de la trilogie de Daniel Biyaoula. Les deux seuls textes pris en compte dans la critique de la littérature de l'immigration, à savoir *L'Impasse* et *Agonies*, n'épuisent pas le point de vue de l'auteur sur la question du retour de l'émigré dans son pays natal par exemple. Celle-ci est pourtant l'objet du troisième texte du romancier, *La Source de*

¹ X. Garnier, « Intellectuels africains en exil à Paris : un paradoxe colonial » dans X. Garnier et J.P. Warren (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, 2012, pp. 118-119.

*joies*¹, qui approfondit les interrogations formulées dans *L'Impasse* à l'occasion du retour de Joseph à Brazza. La principale question, à laquelle touche la mise en place d'une nouvelle écriture africaine francophone articulée sur les problématiques de mobilités transfrontalières, est celle de l'ébauche, dans le roman africain francophone, d'une tradition d'écriture du voyage clairement périodisable, avec des textes fondateurs, des régularités narratives et des préoccupations culturelles, bien que cette désignation déplaise à une tradition critique comme celle de Patrice Nganang, désapprouvant, dans son ouvrage *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*², l'idée de l'existence d'un roman africain de voyage, ni de l'immigration, puisque, selon Nganang, la trajectoire suivie par les migrants africains d'aujourd'hui réitère le parcours d'esclaves nègres d'autrefois. Dans le cas du roman africain francophone, le maintien du voyage dans l'espace de l'Atlantique noir, souligne la nature postcoloniale de cette écriture. Elle se construit sous le signe de l'hybridité, de la recherche permanente d'une synergie entre des cultures historiquement mises en contact par les différentes formes de colonisations y compris la traite négrière. À cet égard, la finalité que Jean-Marc Moura assigne au texte postcolonial correspond bien à l'aspiration émanant des romans africains de voyage :

Contre une critique européenne percevant volontiers les œuvres postcoloniales comme tournées vers un passé traditionnel, il faut donc affirmer que la scénographie des écrits francophones ne correspond pas uniquement à la recherche d'une identité intangible qui se retrouverait dans les rapports qu'elles se construisent à la vocalité, à l'espace et au temps de l'énonciation. Elles relèvent d'un "rêve de l'unité" (D. Combe) voulant concilier des univers symboliques différents. L'œuvre elle-même constitue une première expression vécue de cette aspiration à la synthèse. Elle propose une fusion des voix qui se sait précaire (placée sur une limite, revenant vers un passé jamais totalement éclairci) mais dont la polyphonie, l'hybridité sont garantes d'une richesse et d'un cheminement dans le monde de l'interaction générale des cultures, vers ce que É. Glissant a nommé "l'aventure du multilinguisme et [...] l'éclatement inouï des cultures."³

Dans un ouvrage récent qui vise à ébaucher les caractéristiques poétiques de la littérature de l'ère globale, ou du "roman-monde", selon les termes employés par

¹ D. Biyaoula, *La Source de joies*, Paris, Présence Africaine, 2003.

² P. Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, op. cit.

³ J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 150.

l'auteure, Denise Coussy, à travers l'analyse d'un corpus étendu qui fait fi des frontières géographiques, linguistiques et institutionnelles, conçoit la fiction-monde comme portée par le souffle des « textes-phares »¹ dus à des auteurs aussi différents que R. L. Stevenson, René Caillé, Mungo Park ou même Hérodote. De ces œuvres-cultes, de nombreux romans contemporains empruntent matrices et constructions narratives. Ces phénomènes de contamination peuvent s'observer à deux niveaux dans les écritures de l'immigration africaine en France. D'une part par une propension des écrivains à la pratique de "l'hypertextualité autographe"² ou à des pratiques plus élaborées de la réécriture de ses propres textes. Cette insistance à se réécrire, à construire des personnages reparaissant d'œuvre en œuvre, à affiner le propos déjà énoncé dans une œuvre antérieure, à construire des scénarios qui se répliquent se remarque aussi dans les récits de voyage de Bernard Dadié³. Ceux-ci se construisent par ailleurs sur un espace global et non sur la seule métropole, puisque Dadié raconte ses voyages à Paris et à Rome, mais aussi à New York. Le procédé de réécriture de soi est cependant repris par les romanciers contemporains, principalement Fatou Diome et Alain Mabanckou. Ces derniers situent leurs œuvres dans un constant aller-retour entre la vie de l'exilé et les mémoires de l'enfance, à Pointe-Noire pour Mabanckou, ville à laquelle le tout dernier roman du romancier congolais rend hommage⁴, et à Niodor, pour Diome ; cette petite île sénégalaise qui revient dans les fictions de la romancière. Ces narrations des origines interfèrent avec les facéties des immigrés africains de France. Le roman *Bleu-Blanc-Rouge* construit de ce point de vue, la matrice de l'énonciation du parcours du migrant africain chez Mabanckou. Il met en place des typologies de personnages qui reparaissent dans les romans comme *Black Bazar*⁵ et *Tais-toi et meurs*⁶. Dans la première œuvre, Fessologue, le personnage principal du roman, est un dandy africain qui habite sur la

¹ D. Coussy, *Cent romans-monde, op.cit.*, pp. 11-28.

² G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 61.

³ J. Riesz, *Astres et Désastres, op. cit.*, pp. 237-238, s'interrogeait à juste titre sur le sens de la répétition dans un corpus aussi vaste (cinq volumes et environ 1200 pages) de Bernard Dadié. Si cette obsession à se réécrire s'attache à la volonté de "tout dire", « d'ajouter de nouvelles informations, intégrer de nouvelles tranches de vie » ou de "mieux dire", « d'aller plus en profondeur, de revenir sur ce qui a déjà été dit pour enlever les malentendus, corriger des erreurs, pour insister sur certains aspects, jeter une nouvelle lumière sur des zones restées dans l'ombre. »

⁴ A. Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Le Seuil, 2013.

⁵ A. Mabanckou, *Black Bazar, op. cit.*

⁶ A. Mabanckou, *Tais-toi et meurs, op. cit.*

place de Paris. Au-delà de l'extrême habileté du personnage à identifier le comportement d'une femme à l'aspect de la rondeur ou de la platitude de son arrière-train ; ce qui lui vaut en l'occurrence le sobriquet de Fessologue, l'immigré mis en scène par Mabanckou est aussi un amateur de vêtements de luxe et il évoque en cela Moki, le mentor de Massala-Massala dans *Bleu-Blanc-Rouge*. De nombreuses analogies entre les attitudes des deux personnages confirment cette intuition. Fessologue fréquente un bistrot afro-cubain situé dans I^{er} arrondissement de Paris, le Jip's. C'est d'ailleurs à l'occasion de ces fréquentations qu'il fait la connaissance d'une Française, originaire du Congo, celle que le personnage nomme Couleur d'origine, en raison du teint par trop sombre de la peau de cette dernière qui deviendra plus tard la compagne de Fessologue puis la mère de leur fille avant de s'enfuir avec l'Hybride, un autre compatriote qui lui, contrairement à Fessologue, revendique sa culture africaine, puisqu'il est batteur de tam-tam. Ainsi, à l'instar de Moki, qui dans *Bleu-Blanc-Rouge* avait pour sobriquet "l'Italien", un surnom qui, précise le narrateur, "avait sa raison d'être" d'autant plus qu'« il [Moki] allait deux fois par mois à Milan acheter des vêtements pour les revendre aux compatriotes qui repartaient au pays pour les vacances »¹, le personnage-narrateur de *Black Bazar* soutient :

Moi, je ne rigole pas avec l'habillement, mes amis du Jip's le savent... C'est pas pour me vanter, mes costumes sont taillés sur mesure. Je les achète en Italie, plus précisément à Bologne où j'écume les magasins, m'arrêtant à chaque boutique le long des arcades de cette cité.²

On peut ainsi définir des traits communs entre ces deux personnages autour de leur attachement à la question vestimentaire ainsi que de leur faconde. De ce point de vue, ils évoquent des personnages d'œuvres antérieures de l'immigration africaine en France comme notamment Ambrousse dans *Mirages de Paris* et Durandau dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Quant au roman *Tais-toi et meurs*, il met en scène José Montfort, de son vrai nom Julien Makambo, qui, par ses mauvaises fréquentations du milieu d'immigrés congolais clandestins en France, se voit attribuer la responsabilité d'un

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 145.

² A. Mabanckou, *Black Bazar*, op. cit., pp. 41-42.

meurtre dont il n'est pas l'auteur. Ce roman, en plus d'amplifier la tentation du polar esquissée par *Bleu-Blanc-Rouge*, en se construisant sur un fait divers, établit de nombreuses références à ce texte-matrice. Au-delà des portraits de *sapeurs* désormais banalisés dans l'écriture du romancier congolais, les personnages comme Shaft, celui notamment qui fabrique les fausses pièces d'identité française à l'aide desquelles Montfort entre sur le territoire français, rappelle le Préfet mis en scène dans le roman *Bleu-Blanc-Rouge*. L'activité du vol des chèquiers en province ainsi que la vente des titres de transport sur la place de Château-Rouge, qui avait autrefois occasionné l'appréhension du personnage principal de *Bleu-Blanc-Rouge*, sont entre autres éléments d'analogies entre mentor et disciple qui présentent le système typologique de la construction du personnage chez Alain Mabanckou. Fatou Diome quant à elle étend le rapprochement. Le dernier roman de la romancière sénégalaise, *Impossible de grandir* a pour narratrice Salie, la même qui avait déjà pris en charge la narration du *Ventre de l'Atlantique*, première œuvre romanesque de Fatou Diome. On peut ainsi concevoir cette tendance à se réécrire comme un héritage dans la mesure où dans le cas de ces deux romanciers que sont Mabanckou et Diome, de nombreux aspects de leurs œuvres rappellent les textes de Bernard Dadié. Les romans de l'immigration africaine en France d'avant et d'après la post-colonie réitèrent, entre autres, des thèmes comme celui de l'école, de l'avenir politique de l'Afrique, de la cohabitation entre Africains expatriés ou encore entre ceux-ci et leurs hôtes occidentaux. C'est sans doute pour cela que le sentiment d'exil est très prégnant dans les œuvres.

II. 2. Une écriture de l'exil

Dans la saisie de la fiction littéraire, articuler immigration et émigration est une approche que valorise la sociologie de l'immigration.¹ Elle aide à remonter l'itinéraire du voyageur à son point de départ ainsi que d'analyser les stratégies de négociation déployées afin d'adopter les modes de vie du pays d'accueil. On peut, fort de ce constat,

¹ A. Sayad, *La Double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Le Seuil, 1999.

inscrire les romans de l'immigration dans un ensemble plus vaste ; celui de la littérature de l'exil. Il ne s'agit certes pas ici de considérer les personnages immigrés représentés dans le roman africain francophone comme indésirables dans leur pays d'origine, encore moins d'inscrire leur séjour en France comme lié à des drastiques interdictions de retourner chez eux. Par exil, nous entendons la situation à laquelle l'immigration donne lieu, les privations, frustrations endurées ainsi que les tentatives désespérées de ressouder les liens distendus par le voyage ou les vains efforts de se reconstruire dans un espace solitaire et indifférent ou, ce qui en est le corollaire, l'impossibilité, du moins sur le plan symbolique, d'effectuer un retour effectif et réintérateur dans son pays d'origine. Ces scènes de frustrations sont fréquentes dans les œuvres, non seulement sous forme de xénophobie de la part des autochtones dans la rue, mais aussi sur le plan administratif. On évoquera par exemple les réticences de Mémoria qui préfère crever de faim que de se présenter devant une assistante sociale dans *Kétala* de Fatou Diome.¹

Toutefois, ces scènes d'immigrés affamés, clandestins ou en situation régulière ne sont pas seulement le fait d'immigrés contemporains. Dans les œuvres pionnières de nombreux exemples s'inscrivent dans la même logique. En témoigne la situation des résidents de la *Cité des Étudiants d'Afrique Noire* où Kocoumbo, voyant ses confrères bâiller à l'unisson, apprend que « la plupart des Noirs de la Cité connaissaient ainsi les affres de la faim. »² Lui-même Kocoumbo s'évanouit dans la salle d'examen parce que jusqu'à la veille du jour du baccalauréat, « il avait vécu de cerises depuis deux mois. »³ Dans la même perspective, il faut citer Fatoman, le protagoniste du roman *Dramouss*, qui lui également s'écroule d'inanition en pleine rue et affirme s'être accoutumé au dénuement et à la faim : « Mon estomac, comme rétréci (très réellement rétréci à force de privations) ne sentait plus la faim. »⁴ L'exil s'accompagne ainsi des quotidiennes misères, de solitude et de frustration. L'acte même d'écrire, s'inscrit dans ces œuvres, dans une volonté d'échapper à cette condition, de lui donner un sens par les mots, d'exister par la profération d'un énoncé.

¹ F. Diome, *Kétala*, op. cit., p. 201.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 187.

³ *Ibid.*, p. 218.

⁴ C. Laye, *Dramouss*, op. cit., p. 87.

Le discours critique sur les littératures africaines francophones de l'immigration post-coloniale oppose souvent le voyageur des années 1960 à son confrère des années quatre-vingts. On relève d'un côté le souci de maintenir, le temps du séjour en France, le lien avec la culture du pays d'origine, que l'on n'entend pas délaissier ; de l'autre, au contraire une propension à « tourner le dos à l'Afrique et à jouer le jeu de l'intégration. »¹ Cette disparité n'est qu'apparente. Les situations de perte de repères culturels ne sont pas absentes dans les œuvres antérieures. En effet, dans son ouvrage *Réflexion sur l'exil*, Edward Saïd inscrit la notion de l'exil sous le signe d'un sentiment de perte, "de la fissure qui se creuse entre un individu et sa terre natale"². Il écrit à cet égard : « Le pathos de l'exil réside dans la perte de contact avec la solidité et la satisfaction terrestres : le retour chez soi est inconcevable. »³ On peut retrouver cette douloureuse séparation dans la relative culpabilité du personnage voyageur, à l'instar de Kocoumbo, qui au terme de sa pénible existence en France, demeure perplexe quant à son attachement à la terre natale, alors même que ses études ont été couronnées de succès :

Pourquoi cette angoisse et cette gaieté, pourquoi cette mélancolie et cette jouissance, pourquoi tout ce qui était la vie quotidienne de son pays lui apparaissaient-ils aujourd'hui si proches et si lointains à la fois ? Son pays... l'avait-il trahi, l'avait-il servi ?⁴

La condition d'exilé est en outre marquée par la nostalgie qui traverse toutes les œuvres, au-delà des périodisations institutionnelles ; sentiment qui se traduit parfois par la tendance à reconstruire « des lambeaux d'Afriques en terre d'ailleurs »⁵, selon l'expression de Catherine Mazauric. On se souvient à cet égard de la scène du roman *Mirages de Paris* où Jacqueline Bourciez, la compagne française de Fara, s'empresse d'orner leur appartement de tableaux et décorations africaines, non par goût d'exotisme, mais plutôt « pour créer à Fara un abri qui rappelât sa patrie première. »⁶ Kocoumbo,

¹ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 170.

² E. Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Trad. Par C. Woillez, Arles, Actes Sud, 2008, p. 250.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 259.

⁵ C. Mazauric, « Lambeaux d'Afrique en terre d'ailleurs » dans C. Albert, R. M. Abomo-Morin, X. Garnier et G. Prignitz (dir.), *Littératures africaines et territoires*, op. cit., p. 225.

⁶ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 108.

quant à lui tente de revivre l'Afrique à travers les comparaisons qu'il établit entre les grands auteurs français et les sages de son village. Ce sentiment d'insécurité, cette angoisse perpétuelle de ne plus être soi-même, est présente dans la quasi-totalité des romans portant sur l'immigration. Samba Diallo par exemple dans le roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane éprouve ce déchirement jusqu'à la perte totale de soi ainsi qu'à la haine de l'autre. En effet, cet apprenti dont la ferveur à l'égard de la culture occidentale n'a jamais été démentie, affirme, peu avant son retour en Afrique, nourrir une haine contre cette culture ; mais « une haine douloureuse », « un amour rentré » ou mieux, « une rédhibition d'amour. »¹ Ce retour dans l'espace, mais aussi dans le temps est indispensable à une analyse réaliste de la situation des personnages dans les œuvres littéraires contemporaines. En effet, la situation dans laquelle émerge le roman dit de la "migrITUDE" mérite d'être placée dans ce contexte "vaste et impersonnel" que Said nomme le "conflit moderne", lorsqu'il écrit :

Notre époque, qui se caractérise par une situation de conflit moderne, par une tendance impérialiste et les ambitions quasi théologiques des dirigeants totalitaires, est en effet l'époque des réfugiés, des déplacements des populations, de l'immigration massive.²

Pour les récits de voyage en littérature africaine, la situation d'exil offre le recul nécessaire à l'évaluation du parcours suivi par le personnage africain dans sa rencontre avec l'Occident. Elle témoigne et amplifie l'angoisse déjà évoquée dans les œuvres qui évoquaient les premiers balbutiements de l'être noir dans un monde globalisé. C'est dans cette perspective que Romuald Fonkoua concevait le voyageur africain en métropole comme un « voyageur sérieux », dont l'écriture ne s'accommode pas de toute propension à la villégiature. C'est sous le même signe du sérieux que Xavier Garnier appréhende l'écriture de Fatou Diome³. L'œuvre de la romancière sénégalaise, "de facture très classique", que Garnier place dans la filiation des romans de Sembène Ousmane, avec lequel Diome partage le goût du réalisme social, ainsi que de l'œuvre de Cheikh

¹ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 171.

² E. Said, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, op. cit., p. 242.

³ X. Garnier, « L'exil lettré de Fatou Diome » dans *Identités littéraires*, Notre Librairie, n° 155-156, juillet-décembre 2004, pp. 30-35.

Hamidou Kane, notamment dans la description de la difficulté de l'émigration, vise à « rendre visible la relation bilatérale d'extraversion qui unit la France et le Sénégal. »¹ De ce point de vue, le Sénégal, ou mieux, l'Afrique est tout autant importante que la France dans ces œuvres récentes. Par rapport aux œuvres pionnières, celles qui avaient autrefois inauguré les récits des voyageurs africains en partance pour la métropole ou de leur retour au bercaïl, la relation nous semble plutôt de l'ordre de l'amplification. En effet, dans le roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*, entre autres rencontres du jeune novice dans la culture européenne, il y a un Français, d'une cinquantaine d'années environ, dont les jeunes voyageurs font la connaissance dans le train qui les mène de Marseille à Paris. Ce compagnon de voyage très courtois interroge les jeunes voyageurs sur « le problème africain »², entendu par-là l'intérêt de cette jeunesse pour la politique, leur conception de la vie en société. La parenthèse ouverte, dans le cadre de ce voyage, ne nous semble pas encore close. Il faut également tenir compte d'un certain opportunisme qui prend appui sur la rigidité des politiques européennes en matière d'immigration. En amont comme en aval, en terre d'émigration ou dans la société d'accueil, la fermeture des frontières et les lois restrictives associées à la mobilité de part et d'autres de la Méditerranée entraînent l'émergence non seulement des passeurs pour contourner la rigidité administrative dans l'octroi des visas, mais aussi d'escogriffes, employeurs, marabouts ou faiseurs de prodiges auxquels les migrants se réfèrent pour accroître leur chance de manière occulte s'il le faut. Ainsi, Fatou Diome, dans son roman *Celles qui attendent*, peint un personnage de cet acabit :

Opportuniste, raccordant son wagon au train de son époque, il n'exorcisait plus, ne soignait plus les envoûtés, n'allait plus au bois sacré pour interroger les ancêtres sur les récoltes à venir mais pour causer émigration aux esprits, accrochés à leur téléphone portable, qui lui indiquaient le jour où les pirogues devaient larguer les amarres.³

Cette nouvelle écriture africaine réitère le même anonymat et la même solitude relative à la vie de milliers d'êtres qui endurent une condition de vie semblable à un

¹ *Ibid.*, p. 30.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, *op. cit.*, p. 80.

³ F. Diome, *Celles qui attendent*, *op. cit.*, p. 154.

châtiment immérité. Cette littérature dit aussi l'arrachement de milliers d'individus à leurs cultures, à leurs familles et à leurs rêves. L'immigration ne constitue ainsi que la partie visible d'un phénomène d'aliénation, puisqu'en ce qui concerne la France par exemple, Ralph Schor démontre que ce phénomène est constitutif de la société française et que les législations y afférentes varient en fonction de la conjoncture économique¹.

Dans le roman africain francophone, de Socé à Diome ou Mabankou, c'est le même voile ténébreux qui obstrue tout espoir des jeunes scénarisés dans ces écritures de voyage. L'immigration clandestine non plus n'est pas une spécificité des œuvres contemporaines. Des clandestins, certes occasionnels, sont présents dans les romans des années 30 à 60. Ils sont mis en scène dans *Mirages de Paris* ou encore dans *Kocoumbo, l'étudiant noir* où le mot de clandestin lui-même « avait raisonné drôlement aux oreilles de Kocoumbo »², au point où le jeune voyageur et ses compagnons prennent un instant ce mot comme synonyme d'un "bandit dangereux", à moins que ce ne soit un moyen détourné utilisé par le commandant pour "les insulter" du fait de leur "pauvreté" ne leur ayant pas permis de voyager en troisième. On passe cependant, dans les œuvres de la nouvelle diaspora, à des milliers de personnages désespérés qui tentent, dans la clandestinité s'il le faut, de gagner l'Europe, répondant à un mot d'ordre que Fatou Diome capte dans son roman *Celles qui attendent*, soit « Barcelone ou Barsakh ! », voulant dire « Barcelone ou la mort. »³, ce qui rappelle le vœu de retour en Europe formulé par Massala-Massala, le narrateur de *Bleu-Blanc-Rouge*, lorsque l'avion qui le rapatrie en Afrique amorce son atterrissage : « Mentalement je me prépare. Je ne peux écarter l'éventualité de ce retour en France. Je crois que je repartirai. Je ne peux demeurer avec un fiasco dans la conscience. C'est une affaire d'honneur. Oui, je repartirai pour la France... »⁴

Les romans africains de voyage rapportent la permanence de ce sentiment d'exil. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le discours que ces œuvres tiennent sur les rapports entre le Nord et le Sud reste marqué par une volonté de dénonciation. En

¹ R. Schor, *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1996.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 62.

³ F. Diome, *Celles qui attendent*, op. cit., p. 117.

⁴ A. Mabankou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 222.

effet, selon Chevrier, les éléments de scission entre les précurseurs de l'écriture de l'immigration africaine en France comme Bernard Dadié dans *Un Nègre à Paris* (1959) et Cheikh Hamidou Kane dans *L'Aventure ambiguë* (1961), et leurs émules actuels s'attachent entre autres à la volonté des premiers d'écrire une littérature engagée pour militer contre les injustices infligées aux Africains par la colonisation. Le territoire africain, sous la plume de ces écrivains engagés, est d'ailleurs évoqué en des termes enchanteurs, à travers précisément l'espace du village présenté comme un refuge sûr, un havre de paix contre les affres du système colonial. Cette représentation, selon le critique, perd sa préséance dans les œuvres des écrivains de la "migrITUDE" qui manifestent une réticence, voire une réserve à revendiquer leur africanité au profit d'une ouverture à l'universel. C'est en somme ce que Chevrier exprime dans son article lorsqu'il écrit :

Qu'il s'agisse de *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou, de *L'Impasse* et d'*Agonies* de Daniel Biyaoula, du *Paradis du Nord* de Jean-Roger Essomba ou encore des *Honneurs perdus* de Calixthe Beyala, la coloration générale est au misérabilisme aussi bien dans l'évocation de l'Afrique que l'on quitte que dans la description de la terre d'accueil.¹

Dans la représentation même de l'espace parisien, Chevrier note le déplacement du regard, dorénavant orienté vers les ZUP et les ZEP comme dans *Agonies* de Biyaoula, dont l'action se situe en banlieue, plutôt qu'au centre, dans les « mirages de Paris », autrefois cadre spatial favori des œuvres des auteurs de la première génération comme Socé. Sur le plan de la mobilité du personnage voyageur enfin, le critique note la « perte de pertinence » du *topos* du retour au pays natal « qui est progressivement remplacé par un contre-discours identitaire qui passe par une remise en question des certitudes nationales et la production d'une écriture nouvelle. »² La "migrITUDE", en définitive, renvoie à une posture identitaire de l'entre-deux culturel :

En remettant en question un certain nombre de configurations discursives qui prévalaient jusque-là, les écrivains de la migrITUDE vont donc chercher leur légitimité littéraire en se désengageant simultanément de la culture d'origine et de la culture

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 99.

d'accueil, en vue d'inscrire leur démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires.¹

Pourtant, la distance entre des écrivains comme Fatou Diome et Bernard Dadié ou Sembène Ousmane est simplement d'ordre contextuel. D'une époque à l'autre, les fictions africaines de l'immigration déploient avec persistance la même ardeur à questionner l'action politique ou la même exigence éthique dans les figurations de la mobilité de part et d'autre de l'Atlantique ou encore des situations connexes à ces déplacements de personnes. L'œuvre littéraire porte en filigrane la même force conjuratoire à l'encontre de l'ignorance de la réalité historique des minorités postcoloniales, que celles-ci soient en Afrique ou en France. Les romans de Diome interrogent les ratés de la France-Afrique avec la même efficacité que Dadié ou Sembène Ousmane soulignaient autrefois l'ambiguïté de la relation coloniale. La génération des écrivains des années cinquante avait à cœur d'éclairer la masse sur les voies à adopter pour assurer un avenir prospère au continent. Leurs œuvres sont porteuses d'un rêve d'une Afrique moderne, d'une jeunesse épanouie, cultivée et raffinée. Ces aspirations sont perceptibles dans le rêve qui berce Kocoumbo, la veille de son départ de Paris à la petite ville de province où se trouvait son lycée, précisément après que les Brigaud, ses hôtes parisiens avaient organisé une grande soirée en l'honneur du jeune étudiant africain :

Tard dans la nuit, après que les invités se furent retirés, il imagina une Afrique moderne où les jeunes filles se distrayaient en compagnie de jeunes hommes. Leurs manières raffinées, leurs conversations passionnantes et leurs talents divers en faisaient un chœur si harmonieux que le sommeil le prit sans qu'il sût le moment où ses désirs avaient cédé la place au rêve. Son repos fut suave, visité par des sons fluides, des visions enchanteresses de filles à colliers de fleurs qui jouaient sur des instruments inconnus des airs qu'il n'avait jamais entendus. Elles avaient de jolies robes ; elles étaient simples et sans arrogance. Les jeunes gens s'entretenaient avec la sagesse des vieillards et la gaîté des enfants.²

L'écriture de l'immigration africaine contemporaine s'apparente à un revers de ces projets. Elle rapporte une situation de refus ; celui fait, à la jeunesse de toute une

¹ *Idem.*

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, *op. cit.*, p. 97.

partie du globe quant à sa possibilité de "se distraire sans cesser de se cultiver", à l'instar de jeunes gens qui, ce même soir prélude au départ de Kocoumbo en province, l'ont démontré aux jeunes Africains, à travers les notes de piano jouées. Il est en définitive évident que les œuvres de voyage d'une génération à l'autre se rapprochent y compris sur le plan de la réécriture.

II. 3. Une écriture au second degré

Il est difficile de lire les œuvres dites de la "migrétude" sans que l'acte de lecture, par le jeu des analogies de situations narratives, des mentions de titres d'œuvres ou d'allusions plus ou moins explicites, ne rappelle, ne serait-ce que de manière oblique, les littératures pionnières de l'immigration africaine en France. Ces évocations, ponctuelles ou massives, apparaissent soit au seuil du roman, de façon subreptice, soit à travers des correspondances thématiques ou une pratique d'intertextualité beaucoup plus déclarée. En effet, on se souvient que le roman *Patron de New York* de Bernard Dadié, au-delà de la relation de voyage, amorce une réflexion sur l'Atlantique en tant que passerelle dans la transplantation des Nègres ainsi que de leur culture en Amérique ; mais aussi en tant que vaste cimetière de ceux que leur condition sociale a jeté plus bas, en l'occurrence des esclaves morts à mis-parcours, pendant leur traversée. Cette méditation n'est pas sans rapport avec le titre que Fatou Diome donne à son premier roman. *Le Ventre de l'Atlantique* est inspiré par la prière, le vœu sans cesse réitéré de Moussa ; un infortuné dont la tentative d'émigration en France a débouché sur un renvoi sans ménagement au pays natal, et qui, face aux moqueries et quolibets qu'a entraînés ce déboire dans la petite communauté insulaire de Niodor, préfère se suicider par noyade dans les eaux de l'Atlantique. Cet acte désespéré est le fruit d'une préméditation que l'on peut percevoir à travers la supplique suivante, maintes fois formulée par le personnage les jours précédant sa noyade : « Atlantique, emporte-moi, ton ventre amer me sera plus doux que mon lit. La légende dit que tu offres l'asile à ceux qui te le demandent. » ¹Dans la même

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., 128.

perspective, *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié, nous paraît aussi receler des interrogations qui n'ont pas échappé à Mabanckou dans le choix du titre de son roman *Bleu-Blanc-Rouge*, puisque Tanhoé Bertin, au nombre de questionnements que suscite son observation des principes qui régissent la vie politique du Parisien, notamment la tendance de ce dernier à commencer la journée par la lecture du journal de son obédience politique, esquisse cette réflexion sur les armoiries de la nation et principalement sur la symbolique du drapeau tricolore :

La gauche est rouge, la droite, certainement bleue, et le centre, blanc. Il y a une poussière de partis se rattachant à ces trois principales formations [...] Toutes les couleurs politiques s'unissent, se désunissent selon l'heure et les intérêts en cause [...] À bien examiner les choses, on se demande si l'évolution de ce pays ne l'amènera pas vers le rouge qui termine l'emblème tricolore. Faut-il retrancher cette couleur du drapeau ? Quel sens aurait-il ? Faut-il laisser ces rouges ? Ils claquent chaque jour avec plus de force, ne laissant jamais en repos ni le bleu, ni le blanc.¹

Alain Mabanckou, dans son roman *Bleu-Blanc-Rouge*, revient sur cette symbolique du drapeau, en mettant en scène un personnage, en l'occurrence le père de Moki, qui porte, au lieu d'une ceinture, « des bretelles tricolores (bleu, blanc et rouge). »² On peut également inscrire le roman de Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire* (2003), qui se construit sur un pastiche du poème de Senghor du même titre, comme une réécriture. Il faut en outre évoquer, au nombre d'éléments récurrents dans ces œuvres de mobilité entre l'Afrique et la France, les allusions au métro parisien. C'est d'ailleurs par ce moyen de transport que Fara, se rend à la place de l'Exposition coloniale dans le roman *Mirages de Paris* :

À peine fut-il sur les quais qu'il vit surgir de la pénombre d'un souterrain une suite de wagons sans locomotive ; le convoi arriva très rapidement comme s'il ne devait pas s'arrêter. Des portes s'ouvraient ensemble ; les voyageurs montaient à la hâte ; Fara monta aussi, entraîné ; les portes se refermaient ensemble, le convoi s'ébranlait, se jetait dans le souterrain avec des vibrations étourdissantes.³

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., pp. 198-199.

² A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 48.

³ O. Socé, *Mirages de Paris*, op. cit., p. 34.

L'Enfant noir de même se referme sur l'évocation du plan du métro qui "gonflait la poche"¹ du jeune voyageur. Dans les romans d'Alain Mabanckou, ces références au métro parisien sont aussi fréquentes que chez Bernard Dadié où l'on peut lire par exemple dans *Un Nègre à Paris* : « Qui n'aime pas le métro, n'aime pas Paris. Car Paris, respire, tousse, vomit, avale, résiste et se rébelle, par le métro qui est à la fois sa bouche, ses poumons, ses artères, ses veines et son cœur. »² On trouve également les références à la vie trépidante et métissée du métro parisien dans les romans de Calixthe Beyala comme dans ceux de Daniel Biyaoula. En témoigne son évocation du métro Teuchâ où les filles africaines de Paris se rendent pour se faire coiffer les cheveux ou pour acheter des produits cosmétiques.³ Quant à Calixthe Beyala, son roman *Assèze l'Africaine* fait de l'espace du métro, un lieu de promiscuité et de mendicité où policiers, alcooliques, chômeurs et chansonniers improvisés se rencontrent avec des intérêts divers.⁴ Nous pouvons ainsi présupposer une mimologie, du moins une congruence d'éléments rémanents entre ces œuvres du point de vue de la construction du référent. Ces rapprochements touchent également à la construction des personnages.

Les écrivains de la "migrITUDE", on l'a noté, excellent dans la mise en scène de personnages en duo, dont l'un se pose comme émule d'un mentor qu'il essaie de mimer ou de copier. Cette inscription pose comme enjeu de l'intrigue, qui parfois se construit dans une mise en scène alternée des deux personnages, de déconstruire les chimères qui s'attachent à cette idolatrie. Ainsi, Massala-Massala, qui dans *Bleu-Blanc-Rouge*, reconnaît "avoir volé par mimétisme"⁵, affirme clairement son intention de dépasser son idole :

Je calquais finalement ma réussite sur celle de Moki. Lui avait commencé et était avancé dans la réalisation de ses ambitions. Pour moi, tout restait à venir. J'avais à prouver ma capacité à réussir. À faire comme Moki, sinon plus. L'élève vit dans cette perspective. Dépasser son maître. Fixer la barre encore plus haut. J'étais prêt à

¹ C. Laye, *L'Enfant noir*, op. cit., p. 256.

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 89.

³ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., pp. 32-34, 117.

⁴ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 283.

⁵ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 128.

tout. J'étais résolu à m'épuiser. À travailler en France vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Comme un nègre...¹

Cet enthousiasme dans l'imitation nous rappelle l'admiration de Kocoumbo pour Durandeu, dans le roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*, dont l'ultime souhait, du moins avant d'avoir démasqué son idole ; « être un deuxième Durandeu, devenir savant et peut-être faire une découverte. »² C'est encore la situation, non moins délirante, des jeunes insulaires mis en scène par Fatou Diome dans son roman *Le Ventre de l'Atlantique*. Ceux-ci en effet trouvent une référence de réussite sociale à travers l'homme de Barbès, ou encore El Hadji Wagane Yaltigué, "le natif de l'île le plus fortuné", qui lui aussi est « un ancien émigré, installé maintenant en ville où il avait plusieurs villas. »³ Tous ces personnages constituent des modèles. Leur apparente aisance matérielle devient, pour Madické et ses compagnons, une source d'inspiration dans l'élaboration de leur projet d'émigration. Ces motifs identiques de construction s'étendent à des pratiques d'imitation plus sérieuses, dans le cadre de la réécriture. Depuis les travaux de Gérard Genette, il est en effet admis que les pratiques mimétiques en littérature ne s'appliquent pas forcément à une œuvre singulière plutôt qu'à un genre, entendu comme un corpus plus ou moins délimité. En outre, ces imitations ne s'inscrivent pas uniquement dans le registre polémique. Leur finalité peut tendre à la moquerie du modèle, mais aussi à une référence admirative de celui-ci. C'est d'ailleurs cette amplitude de la diversité des fonctions transtextuelles qui amène le poéticien à distinguer les trois registres mimétiques que sont le pastiche, la charge et la forgerie⁴. Au regard de ces références plus ou moins explicites entre les romans africains de voyage d'une génération à l'autre, nous pouvons postuler des rapports de l'ordre de la textualité entre le roman de la "migrITUDE" et les œuvres antérieures de l'immigration africaine en France.

Bien qu'il ne soit pas dans notre intention de démontrer l'exactitude des trois modes de réécriture énoncés par Genette dans les écritures de l'immigration africaine ou de la "migrITUDE", force est de constater que de nombreuses applications mimétiques,

¹ *Ibid.*, p. 108.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, *op. cit.*, p.142.

³ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 136.

⁴ G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 92-94.

perceptibles ou opaques, se tissent entre les nouvelles écritures de l'immigration et les textes fondateurs de ce genre. Pourtant la critique a souvent dissocié ces rapports qui parfois se situent au niveau le plus visible de la citation. Ainsi, dans le roman de Sembène Ousmane *Ô pays, mon beau peuple !*, le dicton suivant échappe des propos de Seck, un ami du héros : « Qui court après un âne pour lui administrer un coup de pied est aussi âne que l'âne. »¹ Celui-ci le prononce à l'occasion d'une visite de courtoisie que les jeunes gens de la petite localité de la Casamance où se situe le roman, rendent au couple revenu d'Europe. Cette phrase est toutefois reprise, presque au pied de la lettre par Fatou Diome dans son roman *Kétala*. Ici, il s'agit d'une incitation faite au Masque, par les autres objets, de continuer la tenue de la séance de reconstitution de la vie de Mémoria, en dépit de l'intrusion de Makhou dans la maison où les objets de la défunte tiennent leur conseil. Le personnage interpellé oppose, à cette incitation à la violence les propos suivants : « La vengeance est certes tentante, mais rendre à l'âne son coup de patte, c'est devenir aussi bête que lui. Laissons cette humeur belliqueuse aux humains. »² Bien qu'il soit possible que cette phrase puisse relever du simple partage des mêmes références identitaires entre Fatou Diome et Sembène Ousmane, en l'occurrence la culture sénégalaise, il se peut aussi qu'il s'agisse ici d'un cas d'intertextualité, puisque Fatou Diome avant d'embrasser la carrière d'enseignante au secondaire, a débuté une thèse de doctorat sur l'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane. Toujours dans la perspective des coprésences d'éléments entre les différentes œuvres de voyage s'inscrit la critique de la tendance mimétique des Africains ou des Africaines à façonner leur corps à l'aune des critères de beauté venus de l'Occident, par exemple le fait de se décaper la peau, la "couleur banane mûre"³ dont parle Beyala, ou la "dénoiritisation"⁴ de Biyaoula. Dans le même sens, relevons aussi l'envie de donner à la chevelure une texture susceptible de la rapprocher des cheveux des Blancs. Ferdinand Oyono soulignait déjà ce mimétisme de la femme africaine dans *Chemin d'Europe*.⁵ Bernard Dadié dans *Un Nègre à Paris* en montre l'absurdité : « La plupart de ces femmes [celles de Paris] admirent nos cheveux

¹ S. Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple !*, op. cit., p. 100.

² F. Diome, *Kétala*, op. cit., p. 48.

³ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., p. 243.

⁴ D. Biyaoula, *Agonies*, op. cit., p. 117.

⁵ F. Oyono, *Chemin d'Europe*, op. cit., p. 108.

naturellement frisés. Dire que certains Nègres s'ingénient à donner à leur chevelure une souplesse parisienne ! »¹ Alain Mabanckou reprend cette constatation et fait dire au narrateur de son roman *Verre Cassé* les propos suivants au sujet des femmes africaines : « ces vicieuses qui se blanchissent la peau, ces médisantes qui se défrisent les cheveux pour ressembler aux Blanches alors que certaines Blanches se font maintenant des tresses pour ressembler aux Négresses. »²

Enfin, au nombre de correspondances entre les romans des années soixante et ceux de la "migritude", on note le retour des mêmes références à certains textes littéraires, comme le poème de Lamartine « La Mort du Loup » entre *Un Nègre à Paris*³ et *Bleu-Blanc-Rouge*⁴ de Mabanckou ou encore la référence aux grandes querelles littéraires comme l'engagement de Zola dans l'affaire Dreyfus repris par Dadié dans *Un Nègre à Paris*⁵ ainsi que par Mabanckou dans *Verre Cassé*, notamment dans la querelle sur la démolition du bar de l'Escargot entêté où Albert Zou Loukia, un personnage politique, gagne en notoriété après avoir prononcé la formule « j'accuse »⁶.

Cette influence d'œuvres antérieures de voyage sur les écritures contemporaines se ressent aussi dans la construction de l'univers de fiction, à travers la mise en place d'une typologie de personnages ainsi que dans l'itérativité de certaines scènes narratives.

II. 3. A. Les topiques romanesques rémanents

Jacques Chevrier relève, dans la nouvelle écriture de l'immigration, l'évocation de lieux qui « entre en totale opposition avec les mirages de Paris déjà dénoncés par Ousmane Socé Diop dans son roman éponyme »⁷ comme la banlieue, ainsi que la propension, chez les romanciers, à articuler la dénonciation des conditions précaires

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 161.

² A. Mabanckou, *Verre Cassé*, op. cit., p. 38.

³ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 144.

⁴ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 76.

⁵ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 120.

⁶ A. Mabanckou, *Verre Cassé*, op. cit., pp. 13-28.

⁷ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 166.

« dans lesquelles vivent beaucoup d’immigrés »¹ en alternance avec « les limites de la fraternité nègre. »² Le critique note, en se fondant précisément sur les romans de Daniel Biyaoula, que la première impasse représentée par les œuvres est « celle d’une Afrique sans avenir et qui cherche à s’étourdir dans l’alcool, la danse, les fesses et bien entendu la religion. »³ Il faut cependant s’interroger si ces constructions textuelles sont vraiment la marque d’une rupture ou si au contraire, il s’agit, sous le couvert de rupture, d’un renouvellement des scènes déjà présentes dans les œuvres pionnières d’immigration. Dans le roman *Kocoumbo, l’étudiant noir* par exemple, à son retour de vacances en Afrique, Mou, un ami de Kocoumbo est atterré par « le spectacle des ivrognes »⁴ et fait observer à son ami lui demandant des nouvelles de leur pays : « il y a maintenant quantité des dancings, de cabarets, de boîtes de nuit. »⁵ D’une part, la littérature de ces écrivains pionniers n’est pas exempte d’une critique des tares qui minent l’espace africain contemporain à leur écriture. On se souvient en effet, des critiques que les œuvres des années soixante avaient portées à l’aliénation culturelle. Bernard Dadié par exemple avoue, à propos de l’Afrique, que : « Chez nous [...] le drapeau de la concussion claque au vent »⁶, ou encore que : « La démocratie sur nos bords a pris une couleur étrange qui assombrit notre ciel, et pose de nouveaux poids sur nos poitrines. »⁷ La situation de ces œuvres pionnières ne se limite pas à prôner une séparation rigide avec l’Occident, comme l’affirme souvent le discours critique. La démarche des écrivains africains s’y attachait plutôt à rejeter l’aliénation culturelle ou « l’assimilation culturelle »⁸, et non simplement à opposer les valeurs des civilisations nègres à une culture occidentale monolithique. Telle nous semble la préoccupation d’un Dadié, qui s’interroge, dans *Un Nègre à Paris*,

¹ *Ibid.*, p. 162.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ A. Loba, *Kocoumbo, l’étudiant noir*, *op. cit.*, p. 227.

⁵ *Idem.*

⁶ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, *op. cit.*, p. 162.

⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁸ A. Mangeon, « Qu’arrive-t-il aux écrivains francophones ? Alain Mabankou, Abdourahman Waberi et le manifeste pour une littérature-monde en Français. », dans M. Symington, J. Moulin et J. Bessière (dir.), *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 113.

sur la capacité de résistance de nos civilisations « dans le choc des valeurs »¹, avant de conclure :

Nous aimons Paris parce qu'il existe peu de droits chez nous ou s'ils existent, nous les laissons grignoter sous des prétextes divers. Nous aimons Paris où nous nous sentons épanouir loin de tout étouffement. Or le problème est-il que nous venions tous encombrer Paris dans notre recherche d'un ciel clément ? L'exemple du Parisien n'est-il pas à suivre, pour qu'enfin, s'instaure chez nous ce climat qui nous fait garder de Paris un souvenir inoubliable ?²

La recherche d'une synergie interculturelle s'accommode, dans ces œuvres, d'une critique des égarements ou des dérives qui tentaient les voyageurs. La narration, dans cette perspective, ne va pas sans le constant souci de dépeindre les espaces de perdition fréquentés par le personnage ainsi que les êtres et les coutumes observés en ces lieux. En effet, de la génération d'Ousmane Socé à celle de Mabanckou, il n'est pas un roman consacré au voyage d'un Africain en France où ne reviennent des scénarios classiques comme les scènes relatives à l'autoglorification d'un revenant de France, celles faisant état des jalousies et de la félonie entre personnages africains expatriés ; celles relatives aux invitations à dîner du personnage africain dans une famille française, des scènes s'attachant à la situation des couples entre personnages de race différente ou encore celles qui rapportent le souci constant de certains immigrés de paraître en arborant les vêtements alors même qu'ils éprouvent des difficultés à joindre les deux bouts du mois. C'est précisément pour prévenir Kocoumbo contre cette attitude malicieuse de ses compagnons qu'un Africain rencontré sur la place du Quartier Latin l'exhorte à la vigilance :

Il ne devait pas se laisser prendre à ce piège grossier. La plupart de jeunes Noirs de France, reprit-il, ne manquaient pas d'argent, mais tout allait dans les frais de costumes. Ils voulaient tous se faire passer pour des princes africains aux yeux des filles qu'ils courtaient. Ce qui était vicieux dans ce principe, ajouta le jeune homme, c'était que s'habillant avec leur argent, ils se faisaient nourrir par les naïfs.³

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 118.

² *Ibid.*, p. 121.

³ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 162.

Les « sapeurs » des romans de Mabanckou et de Biyaoula, ces, « aficionados de la mode parisienne »¹ dont parle Jacques Chevrier, remontent donc à des scénographies antérieures au roman de la nouvelle Afrique-sur-Seine. Des nombreuses situations narratives comme le triomphalisme du retour des émigrés dans leur pays d'origine sont aussi à inscrire dans les constructions rémanentes d'une génération à l'autre. A cet égard, deux personnages du roman *Kocoumbo, l'étudiant noir* sont particulièrement représentatifs de cette autoglorification. Durandau, par exemple qui ayant obtenu de sa compagne française la permission de voyager en Afrique avec la voiture de cette dernière, en fait, une fois arrivé, le gage de sa réussite :

Les enfants avaient fait cercle autour d'elle [la voiture], tandis que les cris inquiets des parents partaient des seuils pour rappeler la marmaille au respect ; le silence et l'attention du village entier exprimaient les égards du lieu qui l'avait vu naître. Son [Durandau] père avait pris aussitôt une importance primordiale. Un Blanc même avait reconnu qu'il ne fallait pas être n'importe qui pour posséder une machine de cette marque.²

Il faut ici remarquer la ressemblance de cette scène avec l'étalage des signes de réussite relatif aux retours de Moki, dans *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou où le narrateur souligne le "grouillement"³ des badauds devant la concession des Moki, à chaque retour du Parisien ainsi que l'importance prise par sa famille et principalement son père dans le conseil du quartier; ou encore du triomphalisme des retours de l'homme de Barbès dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. La scène de la voiture et des spectateurs médusés est aussi reprise dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, lorsque les deux amis de Joseph, Karl de Muelle et Laustel Laba, deux émigrés, fils de hauts dignitaires du pays, rendent visite à Joseph :

Ils sont venus dans une grosse BMW, Karl et Laustel. Autour d'elle, il y a plein de gens qui la contemplent. Karl et Laustel sont tout fiers. Dégingandés qu'ils sont. Ils se pavanent, parlent comme des Blancs, du bout des lèvres évidemment, disent des

¹ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 161.

² A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 185.

³ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 55.

phrases capiteuses, regardent tout le monde de haut. Les gens en restent bouche bée. Ici ou là fusent des paroles d'admiration.¹

On note aussi dans les romans l'importance des supports pictographiques comme les cartes postales, les souvenirs de descriptions littéraires d'une ville française ou même les plans de métro qui fonctionnent comme des espaces textuels de naissance du rêve de voyage. C'est d'ailleurs sur cet intérêt associé à la découverte de Paris par ses yeux que se fonde l'enchantement du personnage de Bernard Dadié dans *Un Nègre à Paris*, C'est de même sur la projection des images françaises à la télévision que Fatou Diome, dans son roman *Le Ventre de l'Atlantique*, construit des personnages africains qui vivent, dans leur petite île de Niodor, dans une sorte de fac-similé les amenant à imiter grossièrement les modes de vie française. On se souvient également de *Bleu-Blanc-Rouge* de Mabanckou où le Parisien Moki, pour remercier ses amis d'enfance venus lui couper les cheveux lors de ses retours à Pointe-Noire, leur offre de petites cartes de métro, au point où certains récipiendaires de ces cadeaux s'attribuent des noms de stations de métro.²

De nombreux scénarios reviennent dans les textes de l'immigration d'une génération à l'autre. Entre autres topiques rémanents citons par exemple ceux où le personnage africain est reçu dans une famille autochtone pour un dîner. On en trouve une occurrence dans la quasi-totalité des romans de l'immigration. C'est par à cette occasion que Fara, dans *Mirages de Paris*, fait la connaissance des parents de Jacqueline. Kocoumbo quant à lui est reçu chez les Brigaud pour un dîner alors que Samba Diallo est invité dans deux familles françaises, d'abord les Martial³, les parents de Lucienne ; puis chez les Pierre-Louis, le vieux nègre que le personnage rencontre au hasard de ses promenades à Paris⁴. Dans les romans de la nouvelle diaspora on retrouve des scènes similaires dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula⁵, lorsque Joseph est reçu chez les Rosta, les parents de sa compagne ou encore dans *Verre Cassé*, notamment dans le récit de L'Imprimeur, celui où il relate ses noces françaises⁶. Dans les romans de Calixthe Beyala

¹ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 97.

² A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., p. 62.

³ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., pp. 121-129.

⁴ *Ibid.*, pp. 158-170.

⁵ D. Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 175.

⁶ A. Mabanckou, *Verre Cassé*, op. cit., pp. 60-62.

aussi les scènes où Africains et Occidentaux se retrouvent à table ne manquent pas comme en témoigne le passage du roman *Assèze l'Africaine* où Sorraya reçoit les amis de son époux et leur prépare des mets africains¹. Chez Fatou Diome, c'est aussi à l'occasion du dîner d'accueil organisé en l'honneur de Makhou et Mémoria qu'une femme interroge les voyageurs sur les peuplades d'Afrique². En outre, cette romancière construit l'intrigue de son dernier roman, *Impossible de grandir*, autour d'une invitation à dîner faite à Salie par sa copine française Marie-Odile.

Un autre topique est celui où l'Africain est amené à expliquer l'Afrique à ses hôtes français qui croient en savoir plus que ce dernier. Ces scènes se produisent dans les circonstances d'invitations du personnage africain à dîner dans une famille occidentale ou à des occasions de conversations intimes entre le voyageur et sa dulcinée. Ainsi, le narrateur de *Black Bazar*, se met à dissiper les préjugés de sa compagne sur l'Afrique et l'image qu'on en donne souvent en Occident :

Elle argumentait, elle contredisait, elle citait ces bouquins d'histoire que les Blancs avaient écrits entre deux expéditions coloniales et des batailles perdues contre Chaka Zulu qui s'amusait à les piéger à l'aide de la tactique de la terre brûlée. Elle me parlait des cases en terre battue, des cabanes dans les arbres, de la magie noire des Africains, de la sorcellerie qui rendait l'être humain invisible, des marécages qui avalaient les arbres, des animaux en liberté, de la terre rouge qui encrasse le visage des enfants au ventre ballonné. Je lui rétorquais qu'on ne vivait pas au cœur de ces ténèbres-là, que certains Africains n'ont jamais aperçu un éléphant ou un gorille et que parmi eux certains n'avaient vu ces animaux que dans les parcs zoologiques d'Europe ou dans les films de King Kong. Fallait donc pas qu'elle s' imagine que les bêtes sauvages nous autres on les tenait en laisse pour les emmener à l'école, jouer avec elles pendant la récréation avant de les raccompagner en toute courtoisie dans la jungle où leurs parents nous attendaient au bord du fleuve Congo pour nous remercier de notre gentillesse.³

En dépit du ton qui prête à la badinerie, cet extrait évoque une scène de *Mirages de Paris* où Fara, certes avec plus de sérieux, entreprend d'éventer les malentendus et idées reçues que Jacqueline pouvait nourrir sur la vie africaine. Cependant, les arguments utilisés d'une génération à l'autre sont similaires. En outre, le contexte dans lequel se

¹ C. Beyala, *Assèze l'Africaine*, op. cit., pp. 331-334.

² F. Diome, *Kétala*, op. cit., pp. 138-141.

³ A. Mabanckou, *Black Bazar*, op. cit., pp. 51-52.

situe la scène chez Mabanckou, montre toute la labilité du préjugé. En effet, la compagne du personnage mis en scène dans ce roman est née de parents congolais, exilés en France à cause des menées politiques du père de cette dernière. Elle a donc en partage l'Afrique avec son compagnon. Cependant, Couleur d'origine, malgré son teint très foncé, "on peut dire qu'elle est aussi un peu française"¹, du fait d'être née en France et d'y être toujours restée. Sa connaissance limitée de l'Afrique devient ainsi un terrain stratégique que le narrateur manipule en fonction de ses intérêts. Lorsqu'il souhaite se rendre à une fête africaine, Fessologue prétexte les comportements inadmissibles de ces compatriotes pour la dissuader de lui tenir compagnie : « C'est vrai que moi-même je forçais souvent la caricature de nos mœurs pour parvenir à mes fins et donc aller seul dans ces fêtes très courues. »² dit-il. Cependant, lorsqu'il fallait "remettre les pendules à l'heure", le personnage se défend des mœurs qu'il prétend rétrogrades et montre la fausseté du préjugé. Dans le contexte de *Mirages de Paris*, Fara et Jacqueline n'ont pas la même origine, ni la même race. Dans un cas comme dans l'autre, le discours se répète, chargé de plus de dérision dans les œuvres contemporaines que dans les écritures pionnières. Ce que Mabanckou tente de montrer ici c'est le déplacement, voire le brouillage des repères identitaires en ce sens que l'on peut être Africain et totalement ignorant de la culture africaine. Il faut en outre citer d'autres topiques relatifs à la délinquance ou à la question des mariages entre Africains et Occidentaux comme preuves de continuité thématique entre les romans de l'immigration africaine. Ces topiques qui reviennent dans la majorité des romans de l'immigration mettent la question de l'altérité au centre de cette littérature. Ce lien est aussi visible dans la permanence de certains types de personnages.

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

II. 3 B. Personnage, typologies et généalogies

Dans la création du concept de "migritude", Jacques Chevrier pose la question du statut social des personnages par rapport à la finalité ou aux motivations de leur émigration.¹ Le critique distingue, à cet effet les personnages des autobiographies des années 1960, généralement étudiants dont le séjour en France n'est que temporaire et motivé par la perspective de l'obtention d'un diplôme, aux personnages des œuvres de voyage contemporaines qui eux, inscrivent leur séjour en France dans la longue durée. Bernard Magnier quant à lui inscrit cette différence dans la profession, en mettant d'un côté les étudiants et dockers, de l'autre les journalistes, sapeurs et gigolos. Une telle lecture, bien qu'elle corresponde à la situation de nombreux personnages des œuvres d'immigrations transcontinentales actuelles, occulte le fait que des textes comme ceux de Fatou Diome, de Bessora ou encore comme le roman *Un Amour sans papier* de Nathalie Étoké tirent leur inspiration de l'expérience d'un exil étudiantin en France. Comment lire *La Préférence nationale*, le recueil des nouvelles qui inaugure la production littéraire de Fatou Diome autrement que comme les défis et humiliations associés au statut d'étudiante étrangère en France. En témoigne sa recherche d'un travail d'été chez les Dupont dans la nouvelle « Le Visage de l'emploi »² où la garde d'enfant autrefois méprisée devient répétitrice. De même les nouvelles comme « La Préférence nationale »³ ou « Cunégonde à la bibliothèque »⁴ se construisent sur fond d'expériences vécues par une étudiante africaine dont l'instruction est sans cesse questionnée, soupesée ou méconnue par les employeurs mais qui se donne le meilleur d'elle-même pour payer ses études et assurer sa subsistance. C'est notamment à partir de cette position que la narratrice observe l'espace dans lequel elle évolue.

En outre, de nombreux types de personnages des énonciations contemporaines nous semblent forgés sur les contre-exemples des œuvres antérieures de voyage en

¹ J. Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 159.

² F. Diome, *La Préférence nationale*, op. cit., pp. 59-78.

³ *Ibid.*, pp. 81-94

⁴ *Ibid.*, p. 97-111.

métropole. Les œuvres contemporaines qui abordent la question de l'immigration foisonnent, en effet, de personnages voyageant en situation irrégulière ou des individus qui séjournent sans-papiers d'identité dans leur nouvel espace d'accueil. Le titre du premier roman de Nathalie Étoké, *Un Amour sans papier* (1999), est très représentatif de ce phénomène dont l'ampleur est confirmée par les reportages télévisés sur les dérives d'embarcations de fortune aux larges des côtes italiennes ou espagnoles. C'est aussi le statut des personnages mis en scène dans les romans de Mabanckou comme *Bleu-Blanc-Rouge*, *Black Bazar* ou encore *Tais-toi et meurs*. C'est encore à des voyageurs clandestins que Fatou Diome consacre son roman *Celles qui attendent* ou encore Jean-Roger Essomba dans *Le Paradis du nord*. Le clandestin est ainsi devenu un personnage fréquent, voire banalisé dans les écritures africaines de voyage. Il faut cependant noter que ce type de personnage n'est pas totalement absent dans les premières œuvres de voyage parues pendant la période coloniale. Les causes de la clandestinité en même temps que l'attitude du clandestin dans ses rapports sociaux sont restées permanentes. De ce point de vue, Catherine Mazauric démontre dans son ouvrage *Mobilités d'Afrique en Europe*, et nous partageons cet avis, que la clandestinité est une réponse à la rigidité administrative en matière d'accueil d'étrangers. En outre, cette rigidité s'accommode de certaines injustices sur lesquelles l'administration ferme tout bonnement les yeux. François Gogodi, un personnage du roman *Kocoumbo*, l'étudiant noir qui se fera appeler plus tard Douk, par son parcours annonce l'immigré clandestin actuel. Ce jeune homme qui voyage clandestinement à bord du navire dans lequel les jeunes étudiants africains font leur traversée est un déshérité qui raconte en ces termes les circonstances l'ayant amené à rudoyer son employeur blanc pour gagner clandestinement la métropole :

Je veux étudier comme les autres. Il y a longtemps que je me suis juré de le faire. Je me suis sauvé du village quand j'avais dix ans pour échapper au travail forcé, puis j'ai vadrouillé en ville ; je faisais des commissions aux femmes, ou bien je chipais du poisson sur le marché. Puis j'ai appris à lire avec un vieux prêtre qui voulait que je devienne curé. Mais j'ai préféré travailler comme aide-comptable avec un patron. J'avais toujours dans l'idée de gagner assez d'argent pour aller tenter ma chance en France. Rien à faire ; le patron ne m'a jamais augmenté. J'ai vingt-cinq ans et j'en ai assez d'attendre. Alors j'ai volé et je suis parti. Voilà.¹

¹ A. Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, op. cit., p. 67.

La clandestinité de ce passager n'est finalement pas due à un manque d'initiative, encore moins à une propension à la délinquance. C'est une réponse à l'injustice ainsi qu'aux limitations qui lui sont imposées. Son cas n'est pas différent de celui des clandestins mis en scènes dans les œuvres de Beyala, de Mabanckou ou de Fatou Diome. Dans le roman d'Aké Loba, Gogodi, se procure un revolver que "certains marins débarqués vendaient aux jeunes gens de la ville"¹, dévalise son patron et resquille dans le bateau en partance pour la France. Les passagers clandestins, dans les romans de la mobilité entre l'Afrique et l'Occident dévoilent les injustices, faux-semblants ou les nombreuses formes d'exploitations qui continuent de paupériser la jeunesse du tiers-monde. Alain Mabanckou, dans ses romans *Bleu-Blanc-Rouge* et *Tais-toi et meurs*, démontre la manière dont l'immigration clandestine s'organise en un réseau parallèle visant à contourner une administration trop stricte sur les processus de migration. Les romans mettent en place des individus assignés à des fonctions précises pour fabriquer des pièces d'identités, des visas d'entrée en France, des certificats d'hébergement, des relevés d'identité bancaires ou encore des papiers d'imposition afin d'aider à faciliter l'entrer et le séjour de leurs compatriotes sur le territoire français. L'écriture de Mabanckou vise précisément à montrer l'ambivalence qui s'attache à cette administration de second ordre. Celle-ci ne tolère pas la moindre félonie. Les narrateurs des deux romans sont ainsi doublement sanctionnés, d'abord par l'administration française officielle qui les met en détention. Ensuite par la bureaucratie parallèle que ces personnages trahissent par leur manque d'entraînement ou de perspicacité dans la resquille. C'est tout le sens du roman *Tais-toi et meurs*, que Mabanckou fait paraître en 2012. Fatou Diome quant à elle pose la question de la clandestinité dans les meurtrissures qu'elle cause au plan physique, morale ou émotionnel. À l'instar de Mabanckou et Fatou Diome, Abdourahman Waberi, aborde la question de la clandestinité en inversant la perspective. Dans son utopie romanesque *Aux États-Unis d'Afrique*, les clandestins ne sont plus africains, mais occidentaux. À l'instar de la figure du clandestin, les personnages portés à l'exhibition de leur appareil vestimentaire, les *sapeurs* de

¹ *Ibid.*, p. 65.

Mabankou, trouvent aussi leur origine dans les romans de la première génération. C'est précisément le cas d'Ambrousse dans *Mirages de Paris* ou encore de Durandau, dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Toutefois, dans les œuvres de la nouvelle diaspora, certains portraits sont remis en question. C'est précisément à ce travail de réécriture que s'attache le roman de Calixthe Beyala intitulé *Femme nue, femme noire*.

II .3. C. Représentations de la femme africaine de Senghor à Calixthe Beyala

La représentation de la femme africaine, dans le cadre précis des écritures de la mobilité entre l'Europe et l'Afrique, a considérablement préoccupé les littératures occidentales sur l'ailleurs et a nourri de nombreux fantasmes dans ces littératures à commencer par celle des explorateurs. Que l'on situe l'Africaine dans le cadre de la vie familiale ou dans l'espace social, le portrait qui en ressort est généralement celui d'un être marginalisé, acquis à la cause de son époux qui use et abuse d'elle à loisir.¹ D'autre part, l'analyse par Jacques Chevrier², des rapports sentimentaux entre Mouk, la jeune fille peule, et Robert de Coussan, héros du roman *La Maîtresse noire* (1928) de Louis-Charles Royer confirme l'image d'une Venus noire "à sortilèges", une espèce d'ensorceleuse aussi bien par son charme que par la déchéance probable de l'homme occidental qui y succombe.

Les écrivains africains de la première génération dont Léopold Sédar Senghor, dans la perspective de réhabilitation des cultures nègres, ont entrepris de camper l'image d'une femme africaine aux antipodes de celle donnée dans les œuvres marquées par un exotisme trop réducteur. Ce dernier écrivain, dans son poème « Femme nue, femme noire », paru en 1945, dans le recueil *Chants d'ombre*, valorise l'Africaine dans un chant où l'éloge à la femme noire est doublé d'une indéfectible reconnaissance :

¹ D. Diakité, « Les récits de voyage du XIX^e siècle. Image des Noirs occidentaux » dans *Images du Noir dans la littérature occidentale I. Du Moyen-Age à la conquête coloniale*, Notre Librairie, n° 90, Octobre-Décembre 1987, Paris, CLEF, 1988, pp. 54-55

² J. Chevrier, « Les Romans coloniaux : enfer ou paradis ? » dans *Images du Noir dans la littérature coloniale I. Du Moyen-Age à la conquête coloniale*, Notre Librairie, n° 90, Octobre-Décembre 1987, Paris, CLEF, 1988, pp. 67-68.

Femme nue, femme noire
Vêtue de couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !
J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux.
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre, Terre promise, du haut d'un
haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle.

Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique ma
bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses ferventes du Vent d'Est
Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur
Ta voix grave de contrealto est le chant spirituel de l'Aimée

Femme nue, femme obscure
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs des
princes du Mali
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau
Délices des jeux de l'esprit, les reflets de l'or rouge sur ta peau qui se moire
À l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes yeux.

Femme nue, femme noire
Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel
Avant que le Destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines de la
vie.¹

Dans la même veine, Camara Laye, inscrit, en 1953, en épilogue à son premier roman *L'Enfant noir*, un poème intitulé « À ma mère », dédié à la femme africaine dans lequel le romancier guinéen salue la vitalité et la noblesse maternelle ainsi que le rôle de premier plan de cette dernière dans l'initiation de l'enfant aux bases éducatives comme aux valeurs et fonctions vitales élémentaires ; en somme sa valeur démiurgique. Dans le même roman, le narrateur revient sur les représentations erronées forgées autour de la femme africaine :

Je sais que cette autorité dont ma mère témoignait, paraîtra surprenante ; le plus souvent on imagine dérisoire le rôle de la femme africaine, et il est des contrées en vérité où il est insignifiant, mais l'Afrique est grande, aussi diverse que grande. Chez nous, la coutume ressortit à une foncière indépendance, à une fierté innée ; on ne

¹ Extrait de P. Brunel (dir.), *Léopold Sédar Senghor. Poésie complète*, Paris, CNRS, 2007, p. 20

brime que celui qui veut bien se laisser brimer, et les femmes se laissent très peu brimer.

Le narrateur explique ce respect d'une part à la personnalité imposante de sa mère, d'autre part aux nombreux pouvoirs magiques dont celle-ci est dépositaire, principalement du fait qu'elle fut née après les oncles jumeaux du narrateur ; ce qui, conformément à la coutume, lui attribue le don de sorcellerie. Laye rapporte par exemple avoir vu sa mère dynamiser un cheval qui "refusait obstinément de se lever" pour suivre son maître, qui voulait ramener la bête dans l'enclos. Par ailleurs, il est fait état des mises en demeure de la mère, formulées au point du jour, à l'encontre de jeteurs de sorts pour les sommer de cesser tout agissement maléfique, sous peine d'exposition à la vindicte publique de tout le village ; l'effet suivant inéluctablement ces menaces : « Celui-ci [le jeteur de sorts] comprenait que s'il ne cessait ses manœuvres nocturnes, ma mère dénoncerait son nom en clair ; et cette crainte opérait ; désormais le jeteur de sorts se tenait coi. »² Le portrait de la femme africaine, comme mère et thaumaturge, se présente indubitablement comme un démenti éloquent d'une représentation rétrograde et généralement stéréotypée de celle-ci. En cela, Laye rejoint le portrait construit par Senghor près d'une décennie avant la parution de *L'Enfant noir*. C'est également au même activisme de la femme africaine que nous convie Ferdinand Oyono, dans la mesure où contrairement à la figure pathétique du père, la mère du héros du roman *Chemin d'Europe* dispose d'une plus grande énergie qu'elle met au service de la réussite de son fils. Précisément, elle lui recommande d'adresser une correspondance au Gouverneur pour solliciter une bourse d'études en France et accompagne Barnabas au village pour solliciter l'appui financier de la tribu dans son projet de voyage.

À l'instar de Laye et d'Oyono, Bernard Dadié et Cheikh Hamidou Kane ne restent pas muets sur la question du statut de la femme dans l'espace social. S'inspirant précisément du rôle des Parisiennes dans les salons littéraires des siècles passés et de leur habileté à inspirer positivement poètes et artistes, Dadié plaide pour une émancipation de la femme africaine :

¹ C. Laye, *L'Enfant noir*, op. cit., p. 83.

² *Ibid*, p. 87.

S'il nous arrivait un jour d'avoir à imiter le Parisien, notre premier devoir sera d'émanciper la femme, de lui donner la même aisance d'allure que la Parisienne. Sans elle rien de durable ne sera fait. Une vérité déjà reconnue, mais qu'il faut cependant crier sur tous les toits.¹

Quant à Cheikh Hamidou Kane, son discours sur la femme africaine passe par la mise en scène d'un portrait féminin riche d'une combativité chevaleresque. Le roman *L'Aventure ambiguë*, construit en effet un portrait féminin altier à travers la figure de la Grande Royale, cette grande femme "d'un mètre quatre-vingts", de soixante ans, dont pourtant "on en eût donné que quarante" et au visage de laquelle se lisait "l'histoire du pays des Diallobé" ; "tout ce que le pays comptait de tradition épique". À son sujet, le narrateur du récit rapporte : « Il [Samba Diallo] avait souvent vu la Grande Royale se dresser seule, contre l'ensemble des hommes de la famille Diallobé, groupés autour du maître. Sur le moment elle était toujours victorieuse, parce que nul n'osait lui tenir tête longtemps. Elle était l'aînée. »²

Toutes ces représentations de la femme africaine posent celle-ci au centre de l'écriture de manière plutôt avenante et enchanteresse. Elles soulignent en même temps sa contribution dans la vie communautaire. Toutefois, le roman de Calixthe Beyala *Femme nue, femme noire* (2003), constitue une variation qui, d'emblée se démarque par sa dissonance dans la construction du portrait de la femme noire. L'affabulation se concentre sur une scène banale d'une jeune femme africaine, Irène Fofa, qui, croyant avoir volé un joyau, découvre avec stupeur que le sac qu'elle a arraché à une dame sur la place du marché, contient le cadavre d'un bébé. Cette découverte étant conjointe à un autre événement ; la présence, sur ces entrefaites, d'un témoin gênant, Ousmane, dont la voleuse n'avait pas soupçonné la présence en ces lieux. S'ensuit une série de situations qui tournent autour du sens des rapports sociaux entre les sexes. Le roman de Calixthe Beyala s'inscrit d'emblée sous le registre de la polémique, avec en toile de fond, le poème de senghor comme hypotexte. Le discours de l'académicien, précisément les

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 122.

² C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 49.

périphrases avec lesquelles Senghor définit la femme noire, est ainsi disséminé à travers le roman. Par exemple lorsque la narratrice de *Femme nue, femme noire* affirme :

Je suis une hirondelle : je survole les prairies, les montagnes et les continents. Maintenant, je suis un singe sur un arbre et, de là où je suis, je crotte sur la tête des humains. Tiens, je suis une gazelle, je galope à une telle vitesse que je rends fous tous les animaux de la savane. Je me transforme en porc-épic dans les buissons, puis en vipère et en papillon. J'atteinds l'apogée de ma métamorphose lorsque je me mue en lionne. J'ai l'impression d'atteindre la strate la plus élevée de la magnificence darwinienne.¹

L'auto-portrait ici esquissé sous le régime thériomorphe distingue d'un côté le lexique aérien où la narratrice se situe, et la sphère inférieure, où la femme noire est reléguée dans le texte source. Le marqueur phatique « tiens » qui introduit la description de la femme comme une « gazelle aux attaches célestes » chez Senghor, permet à Beyala d'inscrire ce discours sur le même plan que les thèses darwiniennes de hiérarchisation "naturelle" des espèces. Le roman de Calixthe Beyala prend ainsi à parti ce discours qu'elle considère comme « un égarement viril »² et c'est sans détour que Beyala rejette ce que l'héroïne de *Femme nue, femme noire* considère comme un délaissement, de la part des hommes, de « leurs langages intellectuels pour écrire une histoire fleurie de lascivité érotique et de masturbation incantatoire. »³ Ce ton railleur est institué dès l'incipit qui capte le poème de Senghor et s'en distancie tout autant :

« Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté... » Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... Parce que, ici, il n'y aura pas de soutien-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfums de roses ou de gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision.⁴

¹ C. Beyala, *Femme nue, femme noire*, op. cit., pp. 95-96.

² *Ibid.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

On peut inscrire le texte de Beyala comme un acte performatif. Il s'appuie sur une représentation vertueuse et lénifiante de la femme noire, en l'occurrence le poème de Senghor, ici mentionné mais dont la narratrice de Beyala soupçonne le fondement. À travers cette prise de parole d'une totale effronterie, considérée cependant comme "un acte libérateur"¹, Irène vise non plus à être l'objet du discours sur la condition féminine, mais le sujet. Elle arrache ainsi ce monopole de la parole des mains de l'homme, devenu, au long de l'intrigue, objet. Cette perspective déconstructive est par ailleurs renforcée par la prolifération d'une syntaxe d'interrogation et surtout de négation à commencer par les verbes d'actions employés dans cette ouverture du roman, ceux notamment qui contiennent la particule privative et qui visent à sortir du ton, des conventions sociales pour adopter un discours au plus près de la réalité. Les mêmes énoncés négatifs s'attachent à la définition que le personnage formule sur le sexe : « le sexe n'est pas une idée à débattre, une loi à parlementer, un épouvantail à agiter, une insanité à contester ou à simuler sur les écrans. »²

Contrairement au portrait figé d'une femme africaine idéalisée, célébrée sous le signe de la vie, de l'amour ou de la beauté, Beyala dans *Femme nue, femme noire* stigmatise certes la domination masculine, ici poussée jusqu'à l'animalité, mais aussi le mutisme complice de la femme dans sa propre réification, dans son cantonnement volontaire à des rôles dont elle devrait se départir. Les tabous et non-dits qui freinent l'épanouissement d'une société africaine encore engluée dans des traditions multi-séculaires sont ici dévoilés. En témoigne la conversation entre la narratrice et une vieille dame qui vient de participer à l'une des orgies qu'Irène organise lorsque ses hôtes l'ayant passée pour folle, attirent de nombreuses personnes malchanceuses qui estiment que : « baiser une folle est un puissant remède contre les maux de la terre. »³ À l'une de ces retrouvailles grivoises, une vieille femme, rongée par le remords attire cette remarque de la narratrice : « Ton éducation, le rôle que tu t'es assigné ont étouffé ta véritable personnalité [...] Il se pourrait tout simplement qu'il faille que tu apprennes à t'aimer un

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 73.

peu mieux, à accepter de te faire du bien. Tout simplement, grand-mère. »¹ En outre, le prétexte tout empreint de superstition sur la sexualité associée à la folie comme remède aux maux de la société est tourné en dérision par Calixthe Beyala, qui, à travers sa narratrice raille la légèreté des hommes africains et finalement leur abandon aux plaisirs de la chair, plutôt qu'à la lutte pour le bien-être du continent. En effet, Irène ironise sur ses prétendus pouvoirs, du fait de sa supposée folie :

De mon lit, je sens une véritable fougue dans mes veines ! Je suis une déesse capable de faire ce qu'a fait le Christ, mais en plus j'ajoute : guérir de mon sexe ! Dorénavant, je serai la Nivaquine contre le paludisme ! l'aspirine contre les maux de tête ! les vaccins contre l'épilepsie ! les antiviraux contre le sida ! la dépravation, je ferai disparaître la paresse ! la lèpre ! le goitre ! le mensonge ! la jalousie ! la haine ! je suis le remède contre la régression sociale des individus et des sociétés. La démesure de mon dessein me galvanise. Je m'engloutis dans mon imaginaire pour mettre au point la réalisation de mon projet érotique. J'y déploie des trésors de sophistication sexuelle pour anéantir, à moi seule, tous les maux dont souffre le continent noir – chômage, crise, guerres, misère – et auxquels, malgré leur savoir, les grands spécialistes de l'économie n'ont pu trouver de solution.²

La démission est d'autant plus évidente que ceux des personnages qui affichent une conduite exemplaire sont l'objet de soupçons. C'est par exemple le cas du docteur Essomba ; ce "diplômé de la faculté de médecine de Paris" et, dont la narratrice affirme : « Son patriotisme héroïque lui a fait préférer les dures réalités de l'Afrique à la pompe intellectuelle des bords de la Seine. »³ Le professionnalisme de ce digne fils du continent, qui l'incite à organiser des campagnes de sensibilisation sur les règles d'hygiène essentielles, à obliger les autorités municipales à installer des services de ramassage d'ordures et à bannir les pratiques superstitieuses des marabouts, nourrit plutôt les rumeurs les plus invraisemblables à son sujet :

On l'accuse d'énormément de choses. Primo : de s'adonner au trafic d'organes. Secundo : de transformer les fœtus humains en monstres qui dévorent les cadavres.

¹ *Ibid.*, pp. 134-135.

² *Ibid.*, pp. 91-92.

³ *Ibid.*, p. 176.

Le tercio est bien pire encore : il interdit l'introduction des marabouts dans ses services à cause de ses vilaineries.¹

Le problème des rapports sociaux est ainsi réactivé dans une perspective occultée par le poème de Senghor ; celle de l'amour, du mariage et du rôle de la femme dans le progrès. De ce point de vue, le roman de Beyala met en scène des situations où les points de vue sur la femme africaine sont diversement articulés en fonction des interlocuteurs de la narratrice ; selon qu'ils sont hommes ou femmes. C'est d'abord à l'échelle du foyer conjugal, en l'occurrence dans les conceptions respectives de l'amour entre sa mère et son père que la narratrice du roman observe l'absence d'harmonie et de sincérité dans la vie de couple. Elle affirme à ce sujet :

Chez ma mère, il n'y a pas de sang, ni de d'émotions, ni de guerres sans fin ou de contes à dormir debout pour maintenir son homme en amour. Chez maman, tout est simple et irréductible. Elle accroche autant d'enfants qu'elle peut aux pieds de mon père, comme autant de chaînes, pour l'empêcher de partir. Pour mon père l'amour ne se définit qu'à travers des désirs instantanés qui s'enflamment et s'éteignent aussitôt assouvis. J'aimerais tant savoir ce qu'il pense de sa situation maritale.²

La conclusion la plus évidente à laquelle aboutit l'observation d'Irène, c'est incontestablement l'absence d'amour et l'assignation de la femme à des tâches domestiques : récurer, balayer, procréer. Cet automatisme qu'elle réproouve chez sa mère est également observé chez Fatou, l'épouse dévouée de son hôte Ousmane :

La voilà à récurer, à balayer, déjà corrompue par la mémoire ancestrale des affectations propres aux femmes. Comme les autres, Fatou a appris la mesure et la dextérité qui permettent au sexe faible de ne jamais se compromettre avec le vertige. Comme sa mère, elle sait que nous vivons dans un univers où les chimères n'existent pas et où l'on échoue dès qu'on sort des chemins tracés ! Elle lave les assiettes, puis le seau dans lequel elle les a lavées. Elle jette l'eau sale et elle lave l'endroit où elle a jeté l'eau. Et ça n'en finit plus. Quel imbécile a inventé le savon ? Quel sot a créé les antiseptiques ? Quel bête a fait croire aux femmes qu'à mener une guerre sans merci à la saleté, on acquerrait le respect des hommes, à défaut de leur amour ?³

¹ *Ibid.*, pp. 170-171.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, pp. 62-63.

Irène en vient ainsi à s'interroger si « cet homme qui regarde sa femme travailler sans jamais l'aider »¹ est vraiment civilisé. La nudité, voire la sexualité s'inscrit ainsi comme indicateur de l'évaluation éthique de l'espace social représenté en même temps qu'elle est articulée comme point de divergence entre le discours de la négritude senghorienne et la posture d'auteur de Calixthe Beyala. Si en effet, le symbolisme de la femme nue représente la beauté et la vitalité chez Senghor, le roman de Calixthe Beyala quant à lui inscrit la nudité comme principe de conquête du pouvoir. Ce renversement est d'ailleurs visible à travers le relâchement stylistique entre le texte imitatif et le poème imité ; relâchement à la fois dans le passage de la poésie au roman, mais également dans l'usage abondant, chez Beyala, du lexique du bas du corps. En définitive, le pastiche de Calixthe Beyala soulève la question de la validité de l'aspect par lequel Senghor valorise la femme noire, à savoir sa nudité et sa couleur. On peut toutefois s'interroger si la construction du portrait féminin par Calixthe Beyala, ne légitime pas d'une certaine manière les préjugés du roman colonial sur la femme exotique, et principalement l'Africaine au charme ensorceleur. En fin de récit, Irène qui avait décidé de s'écarter des convenances, tente de retourner au domicile parental. Elle est violentée, pour avoir volé un cadavre de bébé, par quatre brigands qui l'abandonnent par la suite dans un garage désaffecté où elle est recueillie par sa mère. Ainsi, la question fondamentale que soulèvent les écrivains de la nouvelle diaspora par rapport à la littérature africaine classique s'attache plutôt à leur posture institutionnelle ; ce qui en soi n'implique pas une opposition foncière, ni une unanimité parfaite de ces derniers au discours de leurs prédécesseurs.

¹ *Ibid.*, p. 53.

III. Littératures africaines de voyage : identité et postures d'auteurs

Dans son ouvrage *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Dominique Maingueneau crée le terme de « paratopie »¹ qui peut aider à rendre intelligibles les procédés de positionnement des écrivains africains voyageurs actuels, à la fois sur le plan de la fiction ainsi que sur la scène littéraire au sens large.

L'inscription dans la scène littéraire permet de sortir de l'œuvre pour voir sa réception, les circuits de diffusion ainsi que les êtres humains dans un contexte social. À cet égard, un ouvrage comme *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants en France (1981-2011)*² est très édifiant. Cet ouvrage qui bien que s'inscrivant dans un segment temporel bien délimité, inclut des auteurs nés avant cette date et vivant en France. Cependant, il répertorie également, dans le cas de l'Afrique subsaharienne des écrivains comme Mongo Béti et Tierno Monenembo qui pourtant ne figurent pas comme auteurs de la "migrITUDE". En revanche, aucune mention n'est faite de Bernard Dadié, ni de Cheikh Hamidou Kane, qui pourtant sont encore en vie et dont les œuvres sont initiatrices d'une écriture africaine de l'immigration, ni même de Ferdinand Oyono, décédé en 2010 et qui a pourtant eu un séjour d'immigré à Paris³. Leur départ de la France aurait-il effacé leur passé de migrant et les œuvres que celui-ci a portées ? Aucune mention n'est faite non plus d'Aké Loba, l'auteur de *Kocoumbo, l'étudiant noir*

¹ D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., pp. 27-43. L'auteur forge ce concept à partir de la mise en cause d'une tendance courante en matière de critique littéraire, visant à appréhender l'œuvre littéraire dans une sorte d'autarcie, à la singulariser en la dissociant de l'écrivain ; ce qui, selon Maingueneau, « minimise le caractère institutionnel de la littérature. » (p. 27) Le terme de « paratopie » ainsi proposé par cet auteur vise à définir la situation d'appartenance de l'écrivain dans la vie littéraire. Dans un autre ouvrage intitulé *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., Maingueneau approfondit le rapport entre la paratopie et la dynamique de positionnement des écrivains dans l'espace littéraire.

² U. Mathis-Moser et B. Mertz-Baumgartner (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

³ Le site internet de Ferdinand Oyono rapporte ses amitiés avec Mongo Béti, Camara Laye et bien d'autres intellectuels africains pendant ce séjour à Paris, entre 1950 et le début des années 1960.

qui a pourtant vécu en France et est décédé à Aix-en-Provence le 3 août 2012. Ces interrogations soulèvent la question identitaire au cœur des écritures diasporiques.

III. 1. Diasporas africaines et problématiques identitaires

Dans la définition que Jacques Chevrier donne du concept "migrITUDE", celui-ci est envisagé comme une démarcation des écrivains de la nouvelle génération des préoccupations qui avaient marqué le discours de la négritude. Si l'on envisage la question d'un point de vue strictement chronologique, il est toutefois indéniable que le dépassement de la négritude en tant que posture identitaire est bien antérieur aux années 1980. La parution d'un roman comme *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem ainsi que la réception qui en a résulté sur le plan institutionnel témoigne bien des paradoxes identitaires inhérents aux thèses essentialistes de la négritude.¹ En outre, le concept de « négritude », dans certains contextes, a servi de passerelle à l'instauration de bien des attitudes autoritaires dans de nombreux régimes politiques africains d'après les indépendances. Enfin, si l'on se réfère à certains analystes de la relation entre la France et ses anciennes colonies, notamment dans les domaines de la coopération économique, politique ou militaire, la rémanence d'une situation tendant à faire de l'ancien colonisé un subalterne ou un démuné et à le situer à la marge de l'espace social, reconduit, dans la postcolonie, une matrice qui remonte à la plantation coloniale et qui se reconfigure dans la ville coloniale, puis dans la banlieue où les descendants des anciens colonisés sont devenus les nouveaux "Indigènes de la République". C'est notamment le point de vue de Joseph Dième dans son ouvrage *De la plantation coloniale aux banlieues*.² Dans les

¹ V. Steemers, *Le (Néo) colonialisme littéraire. Quatre romans africains face à l'institution littéraire parisienne (1950-1970)*, Paris, Karthala, 2012.

² J. Dième, *De la plantation coloniale aux banlieues. op. cit.*, Cet auteur avance la thèse d'une continuité historique dans le conditionnement du personnage non-occidental dans un statut de subalterne qui émigre du Code noir au Code de l'indigénat et qui, par bien de côtés épouse les dispositions des lois françaises récentes sur l'immigration. Il note précisément l'articulation de la Francophonie comme espace de sédimentation du lien sacré entre la France et ses ex-colonies sur les plans politique, militaire, économique et culturel. Aussi remarque-t-il par exemple la mise en place d'une oppression économique post-indépendance, consistant précisément à mettre toutes les institutions économiques des pays autrefois colonisés par la France identiques à celle de l'ancien pays colonisateur lorsqu'elles ne sont pas sous la

œuvres, que celles-ci appartiennent à la génération des écrivains des premières écritures de voyage ou de la seconde, la condition du personnage africain immigré en France souligne cette marginalité. On constate ainsi dans la lecture des œuvres de la nouvelle génération que la colonisation en tant que contexte historique n'est pas encore totalement effacée dans la mémoire de l'ancien colonisé. D'une part, des figures forgées par ce contexte comme l'ancien combattant de l'armée française ou l'ouvrier africain à la solde de quelque employeur véreux, traverse des textes aussi lointains les uns des autres que *Force-Bonté* de Bakary Diallo et *L'Impasse* de Biyaoula où un des oncles du narrateur se plaint de la suppression de sa pension. Par ailleurs, le constat d'une décolonisation en trompe-l'œil que dépeint Diémé dans son ouvrage est soulevé par des écrivains de la nouvelle génération, principalement dans les œuvres de Fatou Diome où la mainmise économique et culturelle de l'ancienne puissance coloniale contribue à la paupérisation des ressortissants des anciens pays colonisés et les incite à l'émigration. Cependant, cette oppression économique et culturelle est également la pierre angulaire du discours littéraire de Bernard Dadié. En effet, si l'on peut concevoir l'œuvre de Bernard Dadié dans sa totalité, *Un Nègre à Paris*, la seule œuvre souvent citée (et encore !) dans le discours critique sur la littérature de l'immigration africaine en France, s'inscrit dans le prolongement des préoccupations soulevées dans *Climbié* (1956), le premier roman de Dadié où l'auteur démontre la difficulté d'échapper à l'emprise de la domination de l'Occident. Après une scolarité qui l'amène à la fonction de commis, *Climbié*, désabusé de ce maintien du colonisé dans un statut subalterne et du dénuement inhérent à cette assignation s'écrie :

tutelle de celle-ci. Au-delà de cet étirement du lien colonial qui, par sa persistance démentit la véracité de la décolonisation dans les faits, c'est au système capitaliste même que l'espace africain est la proie : « Les pays francophones ont des institutions identiques à celles de la France. Les institutions politiques sont modelées sur celles de la France : l'exécutif, le législatif et le judiciaire. D'un point de vue économique, les pays africains sont à la solde de la France qui garantit la stabilité de sa monnaie, le CFA. La pyramide économique de tous les pays anciennement colonisés par la France est presque similaire. L'économie est contrôlée par des étrangers, en général les Français dans l'exploitation des ressources naturelles et les Libanais dans le commerce des biens [...] S'ajoutent aujourd'hui les États-Unis, la Russie et la Chine, pour ne citer que ces pays. Enfin culturellement, la langue française est toujours la langue officielle des pays francophones de l'Afrique de l'ouest où les langues nationales ne sont étudiées qu'au niveau de l'Université, à titre optionnel. », pp. 80-81.

Toute l'Afrique ne serait-elle qu'une immense cuve sur laquelle l'Europe aurait posé, comme un couvercle d'airain, son autorité, sa domination ? Et lui Climbié, et tous les autres hommes, et tous ces spectateurs ne seraient que des crabes se battant dans cette cuve afin d'avoir un peu d'air, un peu de soleil ? Ils grimpent les uns sur les autres pour toujours venir se briser contre le couvercle d'airain. Parfois une main, pour des raisons inconnues, sort de cette cuve, pour un certain temps, une « personnalité » qu'on replonge ensuite dans l'ombre, pour des raisons connues des seuls suzerains qui, du haut de leur trône de maîtres, dirigent les destinées des continents.¹

Le pessimisme que souligne ce psycho-récit du personnage éponyme mis en scène dans le roman autobiographique de Dadié est encore d'actualité. C'est dans cette perspective qu'il convient de placer le terme de « colonisation mentale »² qui, selon la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* se conçoit comme le relais de la colonisation historique. Les écrivains diasporiques du XXI^e siècle, à travers la mise en fiction du monde globalisé, interrogent, ainsi que l'a remarqué Yves Clavaron, l'hypothèse d'une « resémantisation de l'essence de l'impérialisme » par-delà les changements évidents liés au « retrécissement de la planète », aux « innovations technologiques » et à « l'impact massif du capitalisme triomphant. »³ Dans ce sens, des rapprochements peuvent se dresser entre des œuvres aussi distantes dans le temps et dans la perspective qu'*Aux États-Unis d'Afrique* (2006) d'Abdourahman Waberi et *Patron de New York* (1964) de Bernard Dadié.

La "migritude" situe aussi la question de l'hybridité comme point de rupture entre les différentes œuvres de l'immigration africaine en France. De nombreux passages des romans montrent en effet des personnages africains et occidentaux ensemble. Cependant ces cohabitations sont dictées par la conjoncture économique et la marginalité qu'elle crée. Un habitant du squat dans lequel Marcel Pignon Marcel entraîne Saïda, au soir où celle-ci est mise à la porte par sa cousine Aziza, tient à cet effet un discours qui sonne comme un mot d'ordre de solidarité de tous les désespérés pour contrer les effets dévastateurs du capitalisme :

¹ B. Dadié, *Climbié*, op. cit., p. 139.

² F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 60.

³ Y. Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p. 187

Cette société est fichue ! Pourquoi pensez-vous qu'on ait voté socialiste ? Parce que voyez-vous, ma colombe, personne n'a plus rien, sauf les riches. Alors les pauvres essayent de mettre leurs bouts de misère ensemble pour survivre. Il s'agit de créer des entreprises d'État, dirigées par des truands, des comités d'entreprise étatiques, gérés par des bandits de grand chemin. Je trouve cela drôle.¹

Ce discours qui émerge du fond d'un squat répond aux inquiétudes de Saïda, qui se voyant mise à la porte par une cousine africaine, envisage de trouver un logis ; ce dont Ginette, une compagne d'infortune, la dissuade. Ces regroupements de personnages de condition modeste, toutes origines ethniques confondues, se retrouvent également dans *Assèze l'Africaine*, et s'attache par exemple au squat où est recueillie Assèze à son arrivée à Paris. Le même élan de solidarité entre les laissés-pour-compte de la société est représenté par Fatou Diome, lorsqu'un chauffeur de taxi recueille Mémoria et l'épaule dans sa lutte contre la solitude, le dénuement et la maladie dans son exil, loin des siens. Alain Mabanckou et Daniel Biyaoula, quant à eux, posent le problème de l'hybridité à travers la difficulté ou l'impossibilité d'articuler la race comme élément d'identité. Dans les romans comme *Bleu-Blanc-Rouge*, *Black Bazar* ou *Tais-toi et meurs*, le fait d'être noir ou de partager le même pays d'origine, ne garantit aucun devoir d'assistance. Bien au contraire, ce fait est la cause de jalousie, félonies et bien d'autres formes de lâchetés. On peut donc parler d'un appel au métissage dans les romans de la nouvelle Afrique sur Seine. Toutefois, les romans de la première génération d'écrivains africains problématissent aussi la question du métissage ou de l'hybridité, d'autant plus que ces romans, loin de rapporter un quelconque « échec du métissage » comme le soutiennent certaines lectures critiques, se construisent même sur l'inévitabilité du métissage. Cheikh Hamidou Kane à cet égard évoque le « creuset où fusionne le monde »². C'est d'ailleurs en acceptation à ce métissage que Samba Diallo est envoyé à l'école occidentale. Fatoman, le héros du roman *Dramouss* découvre, grâce à son séjour en France, une fraternité humaine au-delà des appartenances raciales : « Lorsque je me rassis sur la banquette, je me dis que l'homme est pour l'homme un frère. Le peuple de France serait-

¹ C. Beyala, *Les Honneurs perdus*, op.cit., p. 195.

² C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 92.

il fraternel ? C'est le temps, oui, les nombreuses années que je devrais passer dans ce pays, qui me le révéleraient. »¹

Dans la réception d'un roman comme *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié, la critique met souvent en relief l'ironie des propos du narrateur sur le mode de vie des Parisiens et des Parisiennes. En revanche, il n'est pas souvent fait mention des interpellations adressées par le même narrateur à l'endroit du lecteur africain. Dans cette adresse, Tanhoé Bertin en appelle, nous l'avons noté, à l'émancipation de la femme africaine pour la mettre au niveau de la Parisienne. Il invite en outre le lecteur de sa lettre, qui, on le sait, est potentiellement africain, à s'inspirer de la mode vestimentaire du Parisien, qui "ne met pas un point d'honneur" à « changer d'habits deux fois par jour pour montrer sa fortune »² ou encore de façon plus formelle, à l'adoption du modèle économique du Parisien, de sa propension à épargner : « Nous gagnerions à adopter les mœurs parisiennes d'économie si nous tenons à dominer la situation qui nous est faite. »³ Le roman ne se limite donc pas à une critique. Il valorise aussi les avancées culturelles occidentales sans pour autant rejeter les valeurs africaines. Tout est ici de l'ordre d'une synergie entre les deux cultures. On peut donc concevoir l'écriture de Dadié, comme celle de bien d'écrivains voyageurs de la première génération, comme marquée par la question de l'hybridité entendue comme "un concept progressiste", « renvoyant à des formes d'interculturalité ou de multiculturalité, promouvant la diversité et le respect mutuel avec l'autre. »⁴ En soi, ce n'est pas la culture occidentale qui est rejetée par cette première littérature de l'immigration africaine en France. C'est plutôt l'espace assigné à la culture africaine, son confinement à la marge, aussi bien par l'Occidental que par l'Africain mimétique, qui est questionné. Le narrateur d'*Un Nègre à Paris* s'interroge ainsi :

Dans le choc des valeurs, les nôtres résisteront-elles ? Comment nous y prendre pour leur donner de la force ? On ne peut s'empêcher de penser à tout cela, tant cette ville vous pousse à réfléchir. Il a connu toute une série d'invasions, d'occupations et chaque fois, il s'est retrouvé tel qu'il est : le même Paris. Il a toujours eu assez de

¹ C. Laye, *Dramouss*, op. cit., p. 70.

² B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 117.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ Y. Clavaron, *Poétique du roman postcoloniale*, op. cit., p. 54.

force, de caractère pour faire face aux orages sans être emporté. Nous avons ici l'exemple d'un peuple décidé à rester lui-même.¹

La démarche du voyageur ici rejoint les préoccupations de bien des écrivains de l'immigration africaine au-delà des périodisations institutionnelles. Cependant le contexte social et historique dans lequel les romans de la nouvelle diaspora paraissent met en avant des préoccupations spécifiques à notre époque.

III 2. Immigration entre discours social et stratégies d'auteurs

Souligner la dette des écritures de l'immigration post-coloniale ou de la "migrITUDE" envers les textes des années 1930-1960 ne revient nullement à méconnaître la contribution de ces auteurs à des problématiques institutionnelles inhérentes au statut des littératures d'expression française. Cette contribution nous semble cependant ressortir à leur démarche dans l'espace littéraire. À cet égard, il faut souligner la remarque d'Anthony Mangeon qui, d'un point de vue historiographique, identifie, dans le débat sur la littérature-monde en français, des préoccupations similaires à celles qui ont marqué l'histoire de la littérature française, notamment, les débats, autour des années 1946, entre l'Empire et les littératures de la Colonie. L'auteur cite principalement les interrogations soulevées par les ouvrages de Roland Lebel, *Le Livre du pays noir* (1931), et surtout par l'anthologie de Léon Gontran Damas, *Poètes d'expression française* (1947) où Mangeon relève les prémices des revendications que recouvre la posture des signataires de Manifeste du 16 mars 2007 :

Rassemblant des poètes africains, malgaches, antillais, indochinois, l'exposition d'une pluralité d'expression en français prépare donc bien l'avènement d'une francophonie littéraire qui vise certes à dépasser la relation coloniale, mais qui n'en continue pas moins de se penser dans un cadre impérial – d'où l'exclusion, à l'époque des auteurs haïtiens, en bonne logique politique. Selon le préambule de la nouvelle Constitution adoptée par référendum en octobre 1946, l'Union française était « fondée sur l'égalité des droits et des devoirs entre la France et les peuples

¹ B. Dadié, *Un Nègre à Paris*, op. cit., p. 118.

d'outre-mer » ; avec son anthologie, Damas réunit des auteurs « extrêmement différents entre eux », mais qui méritent selon lui d'être traités avec la même considération que des auteurs français... Il me semble que les signataires « francophones » du Manifeste pour une littérature-monde portent une revendication semblable lorsqu'ils proclament leur refus de divers enfermements : l'enfermement dans la catégorie « francophone », vécu comme ghéttoisation ; l'enfermement dans les catégories raciales ou nationales, qui impose une obligation de parler de sa terre ou de son peuple pour être reconnu-e ; l'enfermement enfin, dans l'exception linguistique [...] d'avoir à se justifier d'écrire en français¹.

Les auteurs de la "migrITUDE" s'inscrivent, nous semble-t-il, dans une démarche institutionnelle qui s'attache non nécessairement à une opposition à leurs devanciers de la négritude ou d'autres mouvances, mais plutôt à leur inscription dans le champ des littératures de langue française, par rapport au centre parisien. Ils s'inspirent pour ce faire des débats sociaux et littéraires en cours.

Les deux dernières décennies du XX^e siècle ont donné lieu, à travers les discours politiques sur l'immigration, à de nombreux débats sur la mémoire coloniale qui ont eu un retentissement dans le discours littéraire, soit à travers le regain d'intérêt manifesté pour les littératures coloniales, soit, dans le sillage des travaux de Jean-Marc Moura, à l'implantation de la théorie postcoloniale dans la critique des textes francophones. Socialement, cette articulation de la littérature à l'héritage colonial s'associe à l'émergence de la littérature dite « beure », celle de la seconde génération de l'immigration maghrébine. Cette production littéraire, qui a pris appui sur une des premières manifestations d'une minorité postcoloniale française, en automne 1983, à savoir la "marche des Beurs", précisément des jeunes issus de la seconde génération de l'immigration maghrébine, a été théorisée par Michel Laronde. Toutefois elle a très vite été essoufflée à cause notamment de la réduction progressive de son corpus, puisque les auteurs de ce courant, excepté Leïla Sebbar, n'ont écrit que très peu de textes². La littérature de l'immigration subsaharienne partage avec cette littérature le constant souci de témoigner de la marginalisation d'une couche de la société française, dont les ancêtres sont venus des pays ayant des rapports historiques avec l'Hexagone et surtout l'ouverture

¹ A. Mangeon, « Qu'arrive-t-il aux écrivains francophones ? », dans M. Symington, J. Moulin et J. Bessière, *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, op. cit., p. 114.

² T. Djaout, « Une écriture au "Beur" noir », dans *Dix ans de littératures 1980-1990. I. Maghreb – Afrique Noire, Notre Librairie*, n° 103 octobre-décembre 1990, pp. 35-38

du discours littéraire "aux débats politiques" ainsi qu'aux "conflits sociaux"¹ qui traversent l'espace social qu'il représente. Il faut cependant relever le manque de travaux historiques ou sociologiques aboutis sur l'immigration francophone subsaharienne en France, contrairement à ceux consacrés à l'immigration maghrébine qui, elle, a bénéficié de l'apport considérable des ouvrages comme ceux d'Abdelmalek Sayad par exemple. Sur la scène politique de même, l'immigration a été un sujet largement débattu et ayant fait l'objet de nombreuses législations.

L'émergence d'une grande production littéraire sur ce thème s'inscrit dans la dimension sociologique du discours littéraire, dans la mesure où ici, la littérature est portée à la rencontre des discours hétérogènes qui baignent dans le même contexte social. Les espoirs et blocages d'insertion de personnages migrants que thématisent les œuvres littéraires traduisent l'imprégnation de l'espace social français des discours renvoyant à la persistance de la mémoire impériale ou à l'effacement de frontières entre le local et le global.² Un certain nombre de lois sur l'immigration, traduisant ces interrogations auxquelles est confrontée la société française postcoloniale, retentissent dans les romans. Les minorités diasporiques nègres, noires ou "black", dans le cas de notre étude, posent ainsi le problème de leur statut dans la construction d'une identité française postcoloniale. Alain Mabanckou met par exemple ces propos dans la bouche d'un personnage acculturé de son roman *Black Bazar* :

Il paraît qu'il y a des Noirs ingrats qui demandent des réparations pour les pertes causées par la colonisation ! Allons allons ! Il ne faut pas se tromper de combat. Moi je dis que vous avez beaucoup à gagner avec l'héritage de la colonisation. Qu'est-ce que la colonisation, hein ? C'est un élan de générosité, c'est une aide qu'on apporte aux petits peuples qui sont dans les ténèbres ! [...] Les civilisés sont allés au secours des sauvages qui vivaient dans les arbres et se grattaient avec les orteils. [...] On vous apporte la lumière, la civilisation et autres bibelots, et vous osez encore brailler en petit nègre [...] Heureusement qu'on a voté une loi géniale qui valorise la colonisation.³

L'ironie est d'autant plus acerbe que le personnage tenant ces propos est martiniquais, donc, d'un certain point de vue concerné par l'histoire dont il veut se

¹ *Idem.*

² D. Thomas, *Noirs d'encre*, *op.cit.*, p. 12.

³ A. Mabanckou, *Black Bazar*, *op. cit.*, pp. 207-208.

distancier. Cette définition de la colonisation somme toute aux antipodes du *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire et qui évoque celui tenu par Nicolas Sarkozy le 26 juillet 2007 à Dakar, comme en témoigne ici la mention de la bonne foi du colonisateur, est symptomatique d'une tendance post-coloniale à légitimer les abus du passé sous le prétexte de l'ouverture à la modernité ou à la mondialisation. Dans la même optique, Fatou Diome, dans son roman *Celles qui attendent*, ironise sur les lois relatives aux reconduites des immigrants illégaux à la frontière en faisant dire à une vieille femme africaine, inquiète des conditions de vie de son fils parti clandestinement pour l'Europe, ces phrases où visiblement la classe politique française est visée : « Et s'ils n'y arrivent pas, tu crois que Sarkoussy va les renvoyer ? On dit qu'il a déjà renvoyé beaucoup des nôtres ! »¹ Diome poursuit, dans le même roman la technique ici mise en place d'écortcher les noms de décideurs politiques au sujet de l'immigration. Ainsi, un émigré de retour en Afrique et qui se décide à demeurer dans sa terre natale dit son renoncement après une méditation rapportée sous forme de monologue intérieur :

Lamine qui avait maintenant des papiers en règle pour circuler en Europe mais n'imaginait plus quitter les siens, s'indignait : l'Europe ! La faim, le froid, le racisme, la solitude, les petits boulots, l'esclavage économique ! Les barbelés administratifs autour de la zone grasse Euro. Les antipathiques mâchoires carrées en uniforme, ces petits potentats des frontières qui vous traitent moins bien qu'un chien abandonné à la SPA. La peur au ventre devant les flics de Sarkoland, sommés de tenir les infâmes chiffres du ministère Briceric Nettoyeurs. Lamine fulminait ! Si les jeunes savaient vraiment ce qu'il avait vécu là-bas, affirmait-il, aucun d'eux ne partirait.²

L'indignation, que Mabanckou conseillait naguère à la diaspora africaine de France³, découle ici de l'acte bien réfléchi qui amène le revenant à soupeser entre les douceurs du bercail et les humiliations de l'immigré. De ce point de vue, les écritures de l'immigration contemporaines s'interrogent sur les lois et mesures démagogiques adoptées de part et d'autre de la Méditerranée, visant à limiter ou tout simplement à empêcher les départs de jeunes du Sud vers le Nord ou encore celles visant à réglementer ou à durcir les conditions d'accueil et de séjour de ces derniers dans les pays du Nord ; ce

¹ F. Diome, *Celles qui attendent*, op. cit., p. 231.

² *Ibid.*, p. 316.

³ A. Mabanckou, *Lettre à Jimmy*, op. cit., p. 127.

qui en soi rappelle les mesures d'immigration choisie, mises en place pendant la période coloniale, autour des années 1920.¹ Fatou Diome interroge d'ailleurs cette législation en ces termes :

L'amour qui mène à l'abattoir se trompe de nom. Comme l'éleveur, qui décide lesquelles de ses bêtes vont survivre ou mourir, celui qui applique le mot "choix" aux êtres humains ne peut nier l'existence d'une motivation secrète expliquant sa démarche. Alors, quand on entend "immigration choisie", on ne peut que se demander : qui choisit qui, comment et pour quoi faire ? Répondre à ces questions, même partiellement, c'est jeter une lumière crue sur les rapports Nord/Sud de notre époque. L'Occident réorganise son emprise impérialiste qui ne s'est jamais desserrée sur l'Afrique. *Immigration choisie* pour la guerre ! Pauvres tirailleurs, choisis pour la mort. *Immigration choisie* pour l'industrialisation ! Seules les mines et les usines se souviennent encore des étrangers venus porter l'Europe sur leurs échine, pour la sortir de sa misère d'après-guerre. *Immigration choisie*, aujourd'hui, pour les besoins d'une main d'œuvre compétente et peu coûteuse, d'où ce tri sélectif parmi les nécessaires, priés d'arriver avec la qualification requise ou de déguerpir.²

Les marqueurs typographiques visant à se distancier du discours politique ici mentionné soulignent la dérision du narrateur en même temps qu'ils posent le dialogisme sur lequel se fondent les romans de l'actuelle diaspora africaine. Les textes traduisent alors les situations qui naissent des autorisations ou interdictions ainsi que des stratégies de contournement relatives à la présence des minorités postcoloniales en Occident ; ce qui évoque les différentes réglementations mises en place pendant la période coloniale sur la présence des colonisés dans la métropole. Dans le cas principalement de ce roman, Fatou Diome saisit ces politiques d'immigration et leurs retombées dans l'existence des plus démunis, à travers notamment la douleur des mères qui attendent des fils dont elles ne savent ni le jour, ni les circonstances de retour, le désespoir des épouses délaissées pour des besoins d'intégration dans le pays d'accueil du migrant tout autant que les expédients et autres compromissions auxquelles les migrants sont amenés à recourir pour parvenir à leurs fins. En fin de compte, c'est le sens à donner à la nouvelle diaspora qui est soulevé. Cependant, la tendance corporatiste, au-delà de l'émergence des pratiques

¹ C. Coquery-Vidrivitch, « 1914-1924 : tirailleurs. Forces noires et premiers combats. », *op. cit.*, p. 108. C'est aussi de ces années que date l'une des premières thèses sur l'immigration en France, intitulée *La Sélection de l'immigration en France et la doctrine des races*, par Jean Pluyette et défendue en 1930 à l'université de Paris.

² F. Diome, *Celles qui attendent*, *op. cit.*, pp. 239-240.

associatives noires en France, est loin de celle de l'époque de l'émergence de la négritude. Ainsi sur fond d'ironie, Mabanckou, articule la difficulté de bâtir une identité nègre post-coloniale en France. Dans son roman *Black Bazar* le narrateur, originaire du Congo, est partagé d'une part entre ses amis africains qu'il rencontre fréquemment au Jips, "le bar afro-cubain, près de la fontaine des Halles", dans le 1^{er} arrondissement de Paris, et sa compagne, originaire du Congo mais née en France après que le père de cette dernière a été contraint à l'exil par le régime politique en place. D'autre part, le personnage, du moins en début d'intrigue n'entretient pas de rapports de bon voisinage avec Monsieur Hippocrate, son voisin de palier qui, bien que de race noire, puisqu'il est originaire de la Martinique, ne cache pas son obsessionnel mépris pour les Africains jusqu'à la paranoïa. Les fréquentations nègres de Fessologue s'étendent aussi à son amitié avec l'écrivain haïtien, Louis-Philippe ; une amitié qui date du jour où le narrateur est entré, "par hasard" et plus par "curiosité" au Rideau rouge, une librairie de son quartier où l'écrivain signait des livres. Chacun de ces voisinages du personnage mis en scène constitue, sur le plan de l'identité, un possible embrigadement, une option. Ni avec ses "potes" du Jips, où les conversations portent sur la *Sape*, c'est-à-dire le port de vêtements luxueux, encore moins avec sa compagne Couleur d'origine, qui finit par le délaisser, le personnage ne réussit à calmer ses tendances à la lubricité ou ses équipées de *Sapeur*.

Dans l'œuvre de Fatou Diome, c'est à travers la question de la frontière qu'est abordée la problématique de l'espace assigné à ces minorités tandis que Mabanckou opte, notamment dans le roman *Black Bazar*, pour l'ironie sur l'économie à travers la notion du « trou de la sécu », puisque les personnages qu'il met en scène, le protagoniste ainsi que son voisin d'immeuble, Monsieur Hippocrate sont tous les deux des anciens colonisés qui s'accusent mutuellement de dépendre des aides sociales de la France. Ainsi, des personnalités politiques promotrices des lois sur l'immigration sont quelquefois évoquées dans les romans de la nouvelle Afrique sur Seine. Dans la même perspective, s'élève la question des voyageurs clandestins et des itinéraires empruntés par ces derniers pour gagner l'Europe. C'est à ce travail que s'adonnent principalement Fatou Diome et Alain Mabanckou. Ces récits d'infortunés de l'émigration se présentent d'abord comme de simples anecdotes visant à étayer une démonstration. Ainsi, à des fins dissuasives, la

narratrice du *Ventre de l'Atlantique* évoque l'infructueux voyage de Moussa, un jeune Sénégalais ayant émigré avant d'être renvoyé dans son pays, afin d'attirer l'attention de son frère Madické sur les « sirènes »¹ de l'immigration clandestine. Dans la même perspective, Alain Mabanckou épluche, dans ses essais, les faits d'actualité ou des faits divers relatifs aux tragédies associées au voyage clandestin. Dans *Le Sanglot de l'homme noir*, par exemple, l'auteur évoque l'infortune de Yaguine Koita et Fodé Tounkara, deux adolescents guinéens, âgés respectivement de quatorze et de quinze ans, dont les corps furent découverts, au matin du 2 août 1999, dans le train d'atterrissage d'un avion de la compagnie Sabena en provenance de la Guinée². Ces nouvelles formes de suicides confirment la thèse du "mirage" sur lequel Socé avait pourtant fait retentir la sonnette d'alarme. Toutefois, quelques personnages, plus adroits, surtout dans les œuvres de l'immigration contemporaine, contournent les blocages de l'administration et gagnent l'Europe à travers des filières bien rodées qui changent de stratégies de passage en fonction des réglementations en vigueur. Dans *Bleu-Blanc-Rouge*, Moki, un personnage du roman cite la filière de l'Angola :

J'avais quitté le pays par la filière de l'Angola après mes deux échecs au bac littéraire. C'était de l'aventure pure... Moi aussi j'avais disparu un beau jour de la maison parentale afin de me rapprocher de la frontière avec l'Angola. J'avais mûri mon projet. Attendre m'était désormais impossible, d'autant plus que plusieurs de mes amis avaient réussi leur aventure – pour ne citer que Préfet qui est le premier à avoir ouvert cette filière de l'Angola. Avant lui, les aventuriers, nos précurseurs si j'ose dire, utilisaient la voie maritime, au port de Pointe-Noire, avec tous les risques que cela comportait. D'abord ils devaient pénétrer le monde maritime. Ils travaillaient donc comme manutentionnaires au port pendant des mois. Ensuite acclimatés à cet univers, au moment opportun ils s'infiltraient dans la cale d'un navire sans se soucier si celui-ci battait pavillon français. Certains se sont retrouvés comme ça au Portugal, en Grèce ou même en Amérique latine, pensant s'orienter vers la France... En Angola, je fus bloqué pendant plusieurs mois. Je n'avais rien en poche. Pas de quoi me payer le billet pour la France. Pas de quoi manger. Mais me rapprocher de ce pays m'exhortait à réaliser mon projet. Je n'étais pas seul dans ce pays lusophone. Beaucoup d'autres aventuriers traînaient à Luanda et profitaient de cette filière accessible. Il suffisait d'avoir un peu d'argent dans les poches, la France était à votre portée. Je fis comme eux pour m'en sortir et espérer un jour arriver à Paris : je vendis des poissons salés, des soles, des daurades et des gâteaux dans un grand marché populaire de Luanda. Je réunis, grâce à ce commerce, une grosse somme d'argent, ce qui me permit de soudoyer les gars de l'aéroport. Ceux-ci

¹ F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 107.

² A. Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012, p. 80.

vivaient de ce trafic et installaient le plus offrant des aventuriers dans l'avion après lui avoir fourni les documents nécessaires au voyage. Voilà comment j'ai débarqué un matin à Roissy.¹

Cette filière du trafic clandestin des passagers à destination d'Europe, est reprise dans le roman *Black Bazar* où le narrateur, qui à tous les points de vue est un prolongement de Moki, remonte la filière à sa source et explique son fonctionnement, précisément, le montant nécessaire à la corruption des passeurs et la manière dont ceux-ci se procurent les papiers qu'ils offrent à l'aventurier. Celui-ci, quant à lui, profite des accords d'assistance militaire entre le Congo et l'Angola visant à lutter contre la rébellion de Jonas Savimbi pour effectuer son voyage. Le gouvernement congolais enrôle les jeunes et les envoie en Angola, sous le prétexte du service militaire, pour les préparer, le cas échéant à livrer bataille au Zaïre voisin :

Si nous autres de la plèbe on s'empressait d'aller en Angola c'était juste dans l'espoir de nous barrer en Europe depuis ce pays voisin, véritable niche de passeurs qui travaillaient main dans la main avec les complices des compagnies aériennes. Il suffisait de rassembler une coquette somme de trois-cent mille francs CFA, et on pouvait s'envoler pour l'Europe. C'est depuis Luanda que j'en ai profité pour me barrer définitivement. Je suis d'abord arrivé au Portugal avant d'échouer en Belgique, puis en France avec les papiers d'un compatriote mort depuis longtemps et dont les frères avaient vendu la carte de résident aux passeurs angolais.²

Ce qui est révélé ici, c'est en quelque sorte une faille du système des régulations en matière d'immigration, dans la mesure où les réseaux des clandestins tirent profit de ces failles. En marge des réseaux officiels s'organisent des filières bien organisées, des administrations parallèles qui font intrusion dans le système légal et l'infléchissent. La narration du clandestin s'apparente ainsi à une raillerie des thèses visant à promouvoir la fermeture des frontières européennes. Fatou Diome dans *Celles qui attendent* s'attaque au phénomène de l'immigration irrégulière dans ses conséquences dans la vie d'individus ordinaires. Les romanciers des nouvelles écritures de l'immigration situent leurs œuvres dans le contexte d'une Europe aux frontières extérieures régies par les accords de l'espace Schengen. La rencontre, dans cette littérature, entre les situations narratives que

¹ A. Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, op. cit., pp. 83-85.

² A. Mabanckou, *Black Bazar*, op. cit., pp. 180-181.

racontent les œuvres et les débats d'actualité dans la société française est une stratégie qui donne à cette nouvelle diaspora une large audience favorisée aussi par les grandes maisons d'édition qui publient leurs œuvres. Cependant, cette littérature ou du moins le discours qu'il tient sur la mobilité des personnages entre l'Afrique et la France a ses fondements dans les œuvres pionnières de la littérature africaine francophone.

En inscrivant les littératures de la nouvelle Afrique sur Seine sous le signe de la réécriture, nous n'avons pas l'intention de figer le discours littéraire africain francophone dans un statut quo thématique, encore moins formel. Il est évident que des différences existent entre écrivains, que les romanciers de la nouvelle diaspora ne se contentent pas d'imiter leurs devanciers. Leur nouveauté tient à la démarche par laquelle ils s'insèrent dans l'espace littéraire. Elle se mesure à l'aune des pratiques qu'ils mobilisent pour se construire une identité fictive et sociale nouvelle, en tant qu'acteurs du champ littéraire. Celles-ci s'apparentent à une construction que Jérôme Meizoz évoque en terme de posture : cette "renégociation", par l'écrivain, "des statuts et des rôles qui lui sont assignés"¹, une sorte "d'auto-institution de l'auteur et de son discours"² ; dynamique, "pleinement active que lorsque le nom de l'écrivain fait label"³ et qui, "fait partie intégrante d'une tentative d'imposer une image d'auteur dans une conjoncture littéraire."⁴ Cette affirmation de soi des écrivains de la nouvelle diaspora africaine en France peut se lire dans le choix de certains scénarios narratifs ou encore dans les pratiques littéraires classiques. Le fait par exemple que Mabanckou ait rédigé la préface de la dernière réédition de *L'Enfant noir*⁵ de Camara Laye, qu'il ait en outre écrit deux essais portés aux questions postcoloniales, l'un en hommage à James Baldwin⁶, l'autre aux "sanglots de l'homme noir"⁷ ; le fait aussi que Calixthe Beyala ait écrit, en plus de ses fictions des lettres ouvertes à ses consœurs occidentales. Cette démarche, associée aux interventions médiatiques des écrivains diasporiques, à leurs prédilections éditoriales ou à leur consécration par des prix littéraires n'est pas sans incidence dans la construction d'une

¹ J. Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, op. cit., pp. 8-9.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ C. Laye, *L'Enfant noir*, op. cit., Préface d'Alain Mabanckou, pp. I-IX.

⁶ A. Mabanckou, *Lettre à Jimmy*, op. cit.

⁷ A. Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, op. cit.

posture qui, elle-même se met en résonance avec les attentes de l'autre pôle de l'espace littéraire, celui de la réception des œuvres. Ainsi, leur nouveauté, à notre avis, serait à situer non dans l'anthropologie ou l'ethnologie de la littérature africaine, à travers la négation d'une prétendue dichotomie entre les valeurs occidentales de progrès opposées à la spiritualité ou la primitivité africaine, mais dans la sociologie du fait littéraire africain francophone et son rapport à la République des lettres ; dans la manière dont les auteurs contemporains se positionnent et non dans les constructions de personnages ou des scénographies favorables à leur assomption des phénomènes d'hybridité.

Conclusion

L'immigration et l'émigration en tant que thèmes d'écriture sont contemporaines de l'émergence de la littérature africaine francophone, bien que cet espace littéraire renâcle, jusqu'à ce jour, à théoriser une écriture de voyage ou du moins une historiographie de ce genre, avec ses constances narratives et ses visées idéologiques. Pourtant, ces thèmes inscrivent, de façon certes très nuancée, un discours sur le point de vue de l'écrivain africain sur l'ailleurs en général, et sur l'espace français singulièrement.

Il est certes évident que le corpus des œuvres littéraires sur la mobilité entre la France et ses anciennes colonies a connu une plus grande visibilité autour des années quatre-vingts en raison sans doute d'une forte médiatisation des questions de migration ces dernières années dans un contexte géopolitique fortement marqué par la fermeture des frontières extérieures de l'Europe. La littérature de l'immigration pose d'une part le problème des rapports entre l'œuvre littéraire et les débats qui traversent l'espace social qu'elle représente, d'autre part elle révèle l'écart entre le discours critique, ses périodisations et ses classifications et le contenu des œuvres. Ainsi, autour des années 1930 à 1960, les débats inhérents à la colonisation ont fortement orienté la visée de la critique sur l'œuvre de littérature africaine francophone. Celle-ci a été majoritairement lue comme un témoignage de l'écrivain sur les injustices nées de la situation coloniale. Pourtant, à cette même époque, des écrivains comme Ousmane Socé, Sembène Ousmane, Camara Laye ou encore Bernard Dadié se sont intéressés à la question du dialogue interculturel entre le Nord et le Sud. Les événements sociaux majeurs de cette période comme les expositions coloniales ou d'autres célébrations à l'instar de la fête du 14 juillet, fournissaient déjà à ces pionniers de la littérature africaine francophone une matière de réflexion sur la place du colonisé dans la République. Ces premières écritures de l'immigration africaine étaient aussi confrontées à des discours hétérogènes principalement inspirés par la littérature coloniale dans sa propension à légitimer l'entreprise coloniale. Le contexte social de l'émergence des œuvres a inscrit au cœur des romans des thématiques encore d'actualité dans les textes de l'immigration post-coloniale comme le préjugé racial, le métissage ou l'identité. C'est aussi en fonction de ce contexte

de départ qu'il faut associer la question de l'ethos dans les œuvres construites sur le voyage d'un personnage africain en Occident. En effet, la narration fait usage de nombreux marqueurs de subjectivité à commencer par le statut de l'instance narrative, qui, le plus souvent s'exprime à la première personne, ou du moins recourt au dialogue romanesque pour donner voix aux personnages impliqués dans les conflits intérieurs nés de leur voyage. Dans cette perspective, de nombreuses scènes romanesques insistent sur les situations d'interaction entre le voyageur africain et l'autochtone français. C'est enfin à cette même période que le mot négritude a été créé, comme discours de révalorisation de la race noire en Afrique ou dans la diaspora africaine. Ce contexte fondateur des écritures de voyage est très souvent absent de la critique de la littérature de l'immigration post-coloniale.

Cette première écriture de voyage a été suivie par des œuvres au centre desquelles se posait le problème de l'apprentissage, par des jeunes Africains, de la culture occidentale, à travers précisément leur fréquentation de l'école française dans le cas de la littérature francophone. À cet égard le discours critique a parlé des autobiographies africaines, à l'instar des romans de Cheikh Hamidou Kane ou d'Aké Loba. Toutefois, si l'application d'une telle catégorie générique est acceptable, dans la mesure où ces œuvres s'inspirent de la vie d'étudiant de leurs auteurs, très peu de travaux ont en revanche abordé ces œuvres par rapport au discours de voyage, à la confrontation véritable du personnage à la situation d'apprentissage, aux situations de précarité matérielle, à la solitude ou encore à la rémanence des représentations culturelles ainsi qu'au travail du personnage voyageur à dissiper ces préjugés. Plutôt la critique a porté son intérêt sur les oppositions binaires entre tradition et modernité, entre valeurs spirituelles et connaissances techniques ; ce qui présuppose un enracinement des personnages dans la culture africaine alors que certains héros romanesques inscrivent leur démarche dans la volonté de fraterniser avec les personnages rencontrés en terre d'accueil. Dans cette perspective, le voyage sert de baromètre culturel permettant au romancier voyageur ou aux personnages qu'il met en scène de soupeser sa culture d'origine en fonction de son adaptabilité aux exigences du vivre-ensemble. Cette mobilité représente aussi une passerelle ou une fenêtre sur le monde. C'est certainement dans la recherche d'un équilibre entre le local, qu'il faut se garder de rejeter en bloc, et le global, dont il n'est

plus possible de se passer, que s'inscrit cet espace littéraire. Ce travail de synthèse, bien qu'étant le fil rouge qui relie les écritures de la négritude et celles dites de la "migrITUDE", n'exclut en outre pas, de la part des écrivains, un travail d'emprunt et de réécriture des œuvres de leurs prédécesseurs. En effet, il est évident que le contexte dans lequel émerge le roman de l'immigration post-coloniale n'est pas le même que celui dans lequel a pris naissance la littérature africaine. Il faut à cet égard inscrire la prise de parole par une voix féminine combative comme une nouveauté des auteurs de la nouvelle diaspora. Par ailleurs, sur le plan des discours sociaux comme sur celui du statut de la littérature africaine, les œuvres parues au tournant du XXI^e siècle bénéficient d'une part d'un lectorat plus large en partie favorisé par les circuits éditoriaux dont bénéficient les auteurs de la nouvelle diaspora. Il faut cependant rappeler à cet égard que les maisons d'édition spécialisées comme *Présence Africaine* ont contribué à l'entrée en littérature des écrivains comme Fatou Diome, Alain Mabanckou et Daniel Biyaoula.

L'importance sociale du phénomène de l'immigration ainsi que les problèmes que ces déplacements imposent à la géopolitique du monde globalisé diffèrent aussi d'une génération d'écrivains à l'autre. Ainsi s'explique par exemple la profusion, dans les nouvelles œuvres de l'immigration, des personnages marginaux, des lieux situés à la périphérie des grandes villes ainsi que des parures propres à ces espaces excentrés. Cependant, cette marginalité n'est pas absente des premiers romans africains de l'immigration, bien qu'il faille interpréter sa plus grande visibilité dans les œuvres actuelles comme un signe du malaise inhérent à la société de globalisation. Dans ces conditions, les romanciers de la nouvelle diaspora africaine en France n'abandonnent pas, à l'instar de leur devanciers, le discours de la revendication d'une plus grande humanité, d'une égalité dans les rapports humains entre le Nord et le Sud. En témoigne, leur volonté d'ouvrir la littérature à la culture populaire ainsi que l'ironie qui traverse leur représentation des relations entre l'Afrique et l'Occident. De même, sur le plan de la construction des œuvres, il se remarque, dans les romans un retour des thèmes, des types de personnages africains ou de leur condition de vie en France. L'on remarque également, dans la même perspective, le retour, au-delà des découpages et des périodisations critiques, des topiques. Des œuvres pionnières à celles de l'immigration actuelle, les scènes de danse, en boîte de nuit ou ailleurs comme au Bal nègre, des scènes

d'invitation à dîner d'un personnage africain dans une famille occidentale comme des scènes de parade vestimentaire ou de toute sorte d'attitude ostentatoire du voyageur africain reviennent de façon constante. Ces régularités nous permettent de concevoir les romans de l'immigration post-coloniale comme la réécriture des œuvres fondatrices de l'immigration dont elles prolongent le discours. En effet, à l'émergence de la littérature africaine francophone, les écrivains voyageurs, en l'occurrence ceux comme Socé ou Dadié qui participèrent à la promotion de la négritude ainsi qu'à la mise en place des socles institutionnels du champ littéraire africain comme *Présence Africaine* (1947), la posture de l'intellectuel voyageur était doublement favorable à l'inscription d'un discours novateur. D'abord à l'endroit des tendances hégémoniques occidentales pour ramener l'Occident, hommes et cultures compris, à la commune humanité, sans dénier le labeur accompli par ce dernier pour son émancipation de toutes sortes d'entraves ; de là l'éloge parfois sincère de ces auteurs sur les réussites occidentales dans les champs politiques, des progrès mécaniques ou de la tradition historique. Ensuite à l'endroit des Africains pour les mettre en garde contre tout mimétisme culturel. Cette posture médiatrice s'inscrit dans la perspective du rôle qui s'est autrefois attaché à ces intellectuels africains de la première heure, à savoir, servir de boussole à la masse majoritairement analphabète. La création de la francophonie, en tant que relais certes entre ancienne métropole et anciennes colonies, mais surtout entre les anciennes colonies s'inscrit aussi dans cette perspective.

Pourtant, l'impulsion donnée par ces pionniers a tourné court pendant les décennies des indépendances politiques africaines. Dès lors, le discours de la littérature s'est dissocié de celui de la politique. Les œuvres littéraires se sont détournées de l'ailleurs en général et de l'Occident principalement pour interroger les impasses internes à l'espace africain indépendant ; précisément, il s'est agi d'interroger l'expérience de l'accession à la nation des jeunes pays africains récemment émancipés du joug impérial et confrontés à leurs propres problèmes de misère sociale, de régimes autoritaires ou des conflits interethniques. Ces problèmes ne sont pas en marge des nouvelles écritures africaines de voyage qui, elles, naissent dans un contexte de globalisation économique.

Ainsi, les œuvres de l'immigration africaine contemporaine reprennent des motifs autrefois inaugurés par les autobiographies des années 1960. Entre autres, le mythe de

l'Europe comme terre de réussite ou de Paris comme ville lumière, la précarité des conditions de vie des immigrés dans l'espace social français, les conflits inhérents à la communauté en situation de délocalisation ou encore la propension de ces personnages à mener leur vie sur le mode du paraître plutôt que celui de l'être. Il faut en outre remarquer, au-delà des questions de génération et de nationalités des auteurs, le retour de personnages typiques comme le resquilleur, maintenant appelé « clandestin », la prostituée, le bonimenteur, l'ouvrier ou l'étudiant comme profils de prédilection des écritures africaines de voyage.

Cette obsession à lever le voile sur la condition sociale subalterne du personnage africain en France inscrit, certes le thème de l'exil, des petites misères quotidiennes dont il est marqué ainsi que de la solitude qui le caractérise au centre des préoccupations des écrivains ; mais surtout, elle souligne le ton résolument didactique des écritures africaines de la mobilité. On peut dès lors s'interroger si la "migritude", entendue non comme un abandon de l'Afrique, mais comme précisément une condition associée à l'immigration des Nègres (chez Bernard Dadié ou chez Ousmane Socé), des Noirs (chez Camara Laye ou chez Sembène Ousmane) ou des Blacks (comme chez Mabanckou ou Daniel Biyaoula) dans la France postcoloniale, n'a toujours pas été un espace littéraire que les romanciers, par leurs propres expériences de voyageurs ont tenu à mettre au grand jour. En dépit des réticences de la critique à légitimer l'existence d'un roman africain de voyage, il est en effet frappant de constater la récurrence des problèmes d'identité culturelle, de racisme ou encore la remanence de l'imaginaire colonial dans le roman africain de voyage, quelles que soient la date de sa parution et la posture de son auteur.

Par ailleurs, la "migritude", au regard de la définition que Jacque Chevrier en donne, met en avant deux problématiques socio-littéraires, à savoir l'expérience de l'immigration et la question des postures d'auteurs de la nouvelle diaspora. C'est sans doute un concept dont l'intérêt est évident dans le contexte de la littérature de l'époque global. Il permet de créer un espace sans frontières qui trouve un écho dans l'espace littéraire francophone, à travers le discours de la littérature-monde. Si, dans une telle perspective, la nécessité s'impose, dans le champ littéraire de désolidariser l'espace littéraire de son lien avec l'Etat-nation, un réajustement est toutefois nécessaire. D'une part, la "migritude", dans sa périodisation mérite de remonter à une écriture conjointe à la

négritude et non temporellement postérieure à celle-ci. Dans cette perspective, l'acte de naissance de la "migrITUDE" serait à chercher dans *Mirages de Paris*, premier texte qui aborde la question de voyage en littérature africaine dans une perspective postcoloniale. Ainsi, la notion de "migrITUDE" devrait renvoyer à un espace littéraire construit autour des représentations de l'immigration-émigration et de ses modalités énonciatives à travers l'historiographie du texte littéraire africain francophone. Elle intégrerait les discours sociaux dans lesquels les œuvres s'enracinent comme les constructions génériques qu'elles prennent ainsi que leurs relations transtextuelles ; les discours féminins, les réactivations génériques ou encore les innovations stylistiques. De ce point de vue, le néologisme proposé par Jacques Chevrier mérite d'être appréhendé comme un mot-valise, *migr/itude*, et à comprendre en termes de *migr[ation]/[négr]itude* ; acception qui inclut l'expérience de l'immigration et le fait d'être Noir et ancien colonisé. La "migrITUDE" correspondrait aux différentes façons de figurer l'immigration des anciens colonisés noirs, y compris ceux des années de l'émergence de la négritude, dans l'espace français postcolonial. D'autre part, la "migrITUDE", contrairement à la négritude doit s'inscrire non comme une identité assumée, mais plutôt comme une assignation institutionnelle, une reconnaissance tardive de l'œuvre littéraire africain dans le champ littéraire, puisque cette dénomination témoigne d'un changement de regard, sur le plan institutionnel, sur les textes littéraires issus d'auteurs africains, qui, à travers le passage de la négritude à la "migrITUDE", marque symboliquement un saut, de la contre-littérature à la littérature.

Index

A

ACHIRAGA JINGIRI · 11

ALBERT CHRISTIANE · 19, 20, 39, 40, 42, 48, 71, 73, 77, 79,

84, 89, 100, 178, 181, 198, 211, 213, 221

Agonies · 32, 33, 52, 54, 55, 61, 63, 69, 70, 74, 259,

260, 267, 268, 269, 281, 290, 294, 295, 296, 302,

303, 305, 319, 332, 333, 334, 339, 342, 343, 359,

369, 373, 375

AMOSSY RUTH · 26, 27, 29, 146, 187, 193, 238

APPADURAI AJOURN · 258, 266, 281, 298

Assèze l'Africaine · 32, 34, 51, 52, 69, 70, 71, 74, 76,

84, 87, 88, 121, 226, 255, 261, 273, 278, 284, 285,

286, 288, 292, 293, 294, 299, 302, 307, 311, 314,

316, 359, 373, 375, 381, 399

ATANGANA KOUNA CHRISTOPHE · 39, 41, 82, 84, 85, 100

L'Aventure ambiguë · 16, 21, 31, 48, 56, 99, 100, 102,

103, 109, 112, 118, 128, 129, 130, 147, 156, 157,

160, 189, 197, 200, 205, 208, 209, 219, 220, 221,

288, 323, 336, 337, 338, 349, 353, 359, 366, 369,

380, 389, 399

B

BACHELARD GASTON · 257, 300

BAKER LEANDRE-ALAIN · 49, 161, 268

BENVENISTE ÉMILE · 27, 28, 168

BERNARDOT MARC · 294

BESSORA · 21, 35, 55, 66, 76, 90, 212, 260, 299, 319,

383

BEYALA CALIXTHE · 15, 21, 32, 34, 35, 43, 47, 50, 51, 52,

57, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 74, 76, 78, 81,

83, 87, 88, 92, 100, 101, 103, 105, 109, 121, 186,

208, 213, 225, 226, 227, 232, 235, 239, 241, 251,

254, 255, 261, 271, 273, 276, 277, 278, 284, 285,

286, 290, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 300, 302,

305, 306, 307, 311, 312, 314, 316, 319, 320, 326,

334, 339, 340, 352, 358, 359, 369, 372, 373, 375,

380, 381, 385, 389, 390, 391, 393, 394, 399, 409

BHABHA HOMI K. · 13, 89, 105, 133, 257, 263, 282, 321

bibliothèque coloniale · 134

BIYAOUA DANIEL · 21, 32, 33, 43, 47, 49, 50, 51, 52, 54,

55, 56, 61, 69, 74, 75, 84, 101, 105, 109, 111, 113,

121, 122, 181, 216, 223, 224, 226, 230, 232, 233,

234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 244, 246, 250,

251, 252, 259, 260, 262, 267, 268, 269, 272, 274,

281, 283, 288, 289, 290, 294, 295, 296, 301, 302,

303, 305, 308, 311, 313, 315, 319, 320, 321, 322,

326, 332, 333, 334, 339, 342, 343, 346, 359, 360,

369, 373, 375, 377, 379, 380, 397, 399, 416

BLACHERE JEAN-CLAUDE · 9, 10, 15, 137, 138

Black Bazar · 327, 328, 339, 343, 344, 346, 361, 362,

381, 384, 399, 403, 406, 408

BLANCHARD PASCAL · 15, 89, 91, 106, 136, 145, 156, 159,

258, 268, 290

Bleu-Blanc-Rouge · 32, 33, 54, 56, 60, 78, 81, 84, 85,

87, 90, 100, 103, 122, 127, 178, 228, 229, 235,

236, 241, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254,

261, 265, 291, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 319,

320, 321, 324, 325, 328, 339, 361, 362, 363, 368,

369, 372, 373, 376, 379, 380, 384, 385, 399, 407,

408

BONN CHARLES · 18, 39

BOURDIEU PIERRE · 6, 7, 8, 9, 115, 164, 269, 270, 273

BUGUL KEN · 43, 48, 208

C

CALVET LOUIS-JEAN · 187

CAZENAVE ODILE · 39, 41, 42, 48, 57, 73, 76, 77, 79, 81, 82, 90, 93, 100, 209, 211, 232, 233, 255, 329

Celles qui attendent · 314, 322, 342, 367, 368, 384, 404, 405, 408

CESAIRE AIME · 10, 102, 120, 309, 404

champ littéraire · 6, 8, 16, 19, 24, 31, 32, 111, 142, 159, 164, 166, 184, 186, 354, 409, 415, 416

CHEMAIN ARLETTE · 260, 287

Chemin d'Europe · 16, 31, 32, 124, 127, 131, 132, 133, 134, 146, 151, 153, 154, 155, 180, 197, 233, 234, 242, 338, 357, 375, 388

CHEVRIER JACQUES · 5, 21, 22, 45, 77, 99, 116, 124, 131, 165, 166, 167, 169, 197, 225, 319, 320, 322, 329, 331, 332, 336, 338, 350, 351, 353, 355, 357, 359, 365, 369, 376, 379, 383, 386, 396, 416

CLAVARON YVES · 311, 320, 398, 400

Climbié · 111, 113, 129, 138, 142, 143, 151, 198, 330, 397, 398

contre-littérature · 7, 13, 417

COQUERY-VIDROVITCH CATHERINE · 55, 159, 161

COULIN DELPHINE · 25, 90, 300

COUSSY DENISE · 14, 361

D

DABLA SEWANOU · 12, 50

DADIÉ BERNARD · 7, 16, 21, 31, 40, 50, 56, 100, 101, 102, 107, 111, 112, 113, 115, 120, 121, 122, 123, 124, 129, 137, 138, 142, 143, 149, 151, 153, 155, 159, 161, 162, 171, 172, 181, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 208, 242, 247, 262, 263, 278, 288, 330, 332, 334, 335, 337, 345, 348, 353, 357, 361, 363, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 380, 388, 389, 395, 397, 398, 400, 401, 415, 416

DANON-BOILEAU LAURENT · 28, 305

Demain j'aurai vingt ans · 122

Le Dernier de l'Empire · 347

diaspora · 10, 15, 21, 25, 29, 33, 34, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 56, 61, 72, 74, 99, 104, 116, 124, 158, 159, 160, 161, 206, 209, 211, 213, 219, 221, 223, 225, 240, 246, 247, 253, 254, 256, 265, 266, 300, 303, 305, 309, 320, 329, 332, 340, 341, 350, 352, 353, 356, 357, 368, 380, 386, 394, 401, 404, 405, 409, 416

DIEME JOSEPH · 396, 397

DIOME FATOU · 15, 21, 32, 34, 43, 45, 47, 50, 51, 55, 58, 59, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 78, 83, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 105, 109, 111, 113, 122, 127, 208, 215, 222, 224, 226, 227, 228, 229, 232, 237, 238, 239, 241, 243, 246, 247, 249, 251, 252, 253, 259, 260, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 280, 282, 283, 284, 291, 295, 298, 301, 302, 303, 308, 309, 310, 312, 314, 316, 317, 319, 320, 322, 326, 329, 333, 335, 339, 341, 342, 345, 346, 351, 352, 358, 359, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 370, 371, 374, 375, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 397, 398, 399, 404, 405, 406, 407, 408

DIOP PAPA SAMBA · 22, 134

discours constituant · 28, 29, 169

Le Docker noir · 16, 18, 31, 83, 100, 112, 142, 144, 149, 157, 162, 163, 167, 168, 170, 171, 174, 176, 177, 178, 183, 184, 185, 195, 196, 200, 209, 241, 243, 244, 255, 263, 264, 288, 303

Dramouss · 16, 18, 31, 44, 45, 56, 90, 109, 112, 130, 148, 149, 150, 157, 163, 171, 177, 200, 202, 203, 323, 324, 334, 364, 399, 400

E

EDWARDS BRENTS HAYES · 158, 159, 161

EFOUI KOSSI · 35, 71, 223, 240, 289

L'Enfant noir · 16, 17, 45, 56, 129, 151, 162, 171, 198, 201, 324, 339, 373, 387, 388, 409

engagement · 8, 11, 38, 45, 46, 79, 131, 135, 208, 309, 310, 376

énonciation · 12, 17, 18, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 36, 43, 52, 59, 72, 74, 91, 93, 96, 98, 108, 114, 116, 117, 120, 122, 123, 135, 141, 142, 146, 152, 156, 160, 164, 168, 182, 184, 185, 194, 197, 198, 199, 203, 210, 212, 216, 221, 230, 237, 238, 239, 243, 245, 250, 257, 265, 271, 284, 285, 290, 292, 305, 321, 360, 361, 395

entre-deux · 73, 76, 85, 118, 128, 137, 138, 158, 162, 165, 166, 192, 284, 287, 291, 369

espace littéraire · 7, 14, 19, 21, 23, 24, 30, 38, 39, 41, 42, 77, 89, 90, 98, 118, 122, 134, 149, 163, 165, 167, 319, 321, 327, 329, 332, 350, 353, 395, 401, 409, 414, 416

ESSOMBA JEAN-ROGER · 35, 50, 82, 314, 315, 369, 384, 392

ETOKE NATHALIE · 35, 50, 101, 212

L'Europe depuis l'Afrique · 331

exil · 21, 24, 38, 40, 41, 42, 43, 60, 91, 93, 99, 160, 161, 175, 222, 240, 291, 320, 327, 329, 341, 359, 363, 364, 365, 366, 368, 383, 399, 406, 416

exotisme · 112, 114, 126, 132, 134, 144, 166, 185, 264, 297, 299, 335, 365, 386

F

FANON FRANTZ · 131, 133, 137, 144, 180, 181, 224, 271

Femme nue, femme noire · 51, 71, 186, 297, 372, 386, 387, 389, 390, 391

FONKOUA ROMUALD B. · 94, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 158, 355, 366

Force-Bonté · 16, 100, 123, 208, 397

frontière · 12, 23, 43, 47, 54, 73, 81, 97, 291, 328, 404, 406, 407

G

GANNIER ODILE · 117, 171, 174

GARNIER XAVIER · 23, 158, 231, 240, 291, 297, 359, 365, 366

GAUVIN LISE · 96, 97

GENETTE GÉRARD · 25, 29, 104, 117, 137, 184, 186, 195, 212, 357, 361, 374

GIDE ANDRE · 10, 149

GILROY PAUL · 299

GLISSANT ÉDOUARD · 16, 335, 360

globalisation · 13, 18, 38, 42, 53, 93, 113, 258, 263, 266, 276, 281, 292, 331, 332, 415

GUIMONT FABIENNE · 122

H

HAREL SIMON · 42, 292, 350

hétérotopie · 250, 326

Les Honneurs perdus · 32, 35, 51, 57, 63, 64, 65, 71, 78, 81, 91, 92, 103, 105, 178, 226, 227, 239, 255, 261, 276, 286, 287, 290, 305, 306, 308, 312, 319, 334, 340, 359, 369, 399

HUSTI-LABOYE CARMEN · 39, 40, 42, 43, 45, 62, 63, 71, 77, 81, 89, 100, 211, 255

hybridité · 15, 21, 26, 76, 93, 105, 134, 161, 210, 220, 336, 360, 398, 399, 400, 410

I

identité · 12, 18, 20, 23, 24, 39, 42, 43, 49, 66, 69, 72, 76, 79, 81, 84, 85, 89, 94, 95, 105, 159, 193, 200, 211, 215, 221, 229, 238, 247, 250, 252, 255, 284, 285, 293, 300, 320, 322, 328, 335, 349, 352, 360, 363, 384, 399, 403, 406, 409, 416, 417

immigration · 17, 18, 19, 20, 22, 25, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 48, 49, 51, 55, 57, 60, 62, 70, 71, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 85, 88, 89, 90, 91,

92, 93, 96, 98, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 116, 120, 123, 127, 129, 134, 135, 146, 149, 155, 164, 169, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 193, 195, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 220, 249, 254, 255, 257, 258, 265, 267, 268, 271, 277, 284, 286, 289, 290, 292, 294, 298, 299, 300, 302, 305, 314, 316, 319, 323, 326, 329, 330, 332, 333, 335, 338, 343, 349, 350, 352, 358, 359, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 374, 376, 380, 382, 384, 385, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 412, 415, 416

L'Impasse · 32, 47, 56, 70, 75, 82, 84, 109, 111, 121, 178, 181, 216, 223, 224, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 244, 248, 251, 252, 254, 262, 272, 273, 274, 288, 289, 290, 294, 301, 302, 308, 311, 313, 315, 319, 320, 321, 322, 339, 346, 359, 369, 379, 380, 397

Impossible de grandir · 329, 342, 363, 381

Inassouvies, nos vies · 78, 259, 267, 276, 277, 278, 298, 310, 341

K

KANE CHEIKH HAMIDOU · 16, 21, 31, 48, 50, 56, 100, 101, 102, 103, 107, 109, 112, 118, 122, 128, 129, 137, 157, 160, 189, 202, 203, 205, 208, 209, 220, 221, 262, 288, 337, 349, 353, 366, 367, 369, 380, 388, 389, 395, 399

KERBRAT-ORECCHIONI CATHERINE · 199

KESTELOOT LILYAN · 118, 131, 164, 290

Kétala · 34, 45, 47, 67, 68, 69, 72, 78, 82, 91, 95, 96, 178, 224, 227, 229, 239, 241, 251, 269, 270, 276, 298, 303, 316, 341, 345, 346, 358, 359, 364, 375, 381

Kocoumbo, l'étudiant noir · 16, 31, 48, 56, 109, 140, 141, 145, 147, 157, 162, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 182, 183, 189, 200, 202, 204, 206,

218, 255, 256, 323, 325, 332, 333, 338, 362, 364, 365, 367, 368, 370, 374, 377, 378, 379, 384, 386, 395

KOM AMBROISE · 213, 222, 256

L

LAGRANGE HUGUES · 268, 358

LARONDE MICHEL · 18, 39, 42, 72, 73, 93, 402

LAYE CAMARA · 16, 17, 31, 44, 45, 50, 56, 70, 90, 101, 107, 112, 122, 123, 129, 137, 148, 149, 150, 157, 159, 163, 164, 171, 198, 201, 202, 203, 262, 323, 334, 337, 339, 364, 373, 387, 388, 395, 400, 409, 416

LE CLEZIO JEAN-MARIE GUSTAVE · 25, 40, 83, 97

LIAUZU CLAUDE · 101

littérature migrante · 18, 39

littérature-monde · 12, 13, 14, 15, 16, 22, 23, 24, 97, 270, 335, 377, 401, 402, 416

LOBA AKE · 16, 31, 48, 50, 56, 109, 112, 113, 122, 123, 126, 137, 140, 141, 145, 147, 148, 157, 159, 172, 173, 178, 180, 182, 183, 189, 200, 202, 203, 204, 205, 209, 217, 218, 255, 256, 323, 324, 325, 332, 333, 338, 364, 365, 367, 368, 370, 374, 377, 378, 379, 384, 385, 395

LOPES HENRI · 12, 328

LOTI PIERRE · 138, 166

Lumières de Pointe-Noire · 122, 361

M

MABANCKOU ALAIN · 15, 21, 22, 23, 32, 33, 43, 45, 46, 50, 51, 54, 56, 60, 72, 73, 78, 81, 84, 85, 87, 90, 91, 99, 100, 101, 103, 105, 113, 122, 127, 214, 225, 226, 229, 232, 234, 235, 236, 239, 241, 245, 246, 248, 249, 250, 252, 253, 260, 265, 271, 277, 286, 290, 291, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 313, 317, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328,

331, 334, 339, 340, 342, 343, 344, 346, 348, 352,
358, 361, 362, 363, 368, 369, 372, 373, 376, 377,
378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 399, 403, 404,
406, 407, 408, 409

MAGNIER BERNARD · 53, 54, 326, 327

MAINGUENEAU DOMINIQUE · 25, 26, 27, 28, 29, 31, 52,
120, 122, 123, 142, 146, 164, 168, 169, 193, 194,
245, 271, 291, 395

MAKOUTA-MBOUKOU JEAN-PIERRE · 205

MALONGA ALPHA NOËL · 331, 353

MANGEON ANTHONY · 134, 297, 377, 401, 402

MARAN RENE · 5, 15, 135, 136, 137, 138, 150, 158, 161,
165, 166, 184, 322

MAZAURIC CATHERINE · 17, 39, 41, 77, 80, 94, 250, 260,
263, 267, 291, 294, 305, 365, 384

MEIZOZ JEROME · 184, 354, 409

MEMMI ALBERT · 148

Mémoires de porc-épic · 73, 349

MIANO LÉONORA · 35, 43, 50, 90, 240, 291

migritude · 21, 25, 32, 36, 45, 49, 98, 99, 101, 107,
109, 115, 124, 128, 187, 245, 256, 285, 319, 320,
321, 322, 323, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 339,
344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 357,
358, 359, 366, 369, 371, 373, 374, 375, 376, 383,
395, 396, 398, 401, 402, 414, 416

mimétisme · 51, 132, 133, 134, 141, 189, 231, 233,
235, 249, 282, 283, 308, 311, 373, 375, 415

Mirages de Paris · 16, 18, 30, 31, 43, 100, 102, 109,
112, 113, 119, 122, 124, 126, 135, 136, 137, 138,
139, 142, 144, 145, 146, 147, 151, 156, 160, 161,
162, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 181, 183, 184, 188, 189, 190, 195,
200, 208, 220, 242, 247, 255, 288, 303, 333, 338,
356, 357, 359, 362, 365, 368, 372, 380, 381, 386,
417

modernité · 7, 8, 20, 40, 225, 230, 233, 235, 237, 238,
279, 288, 404

mondialisation · 95, 96, 97, 239, 240, 282, 283, 309,
314, 332, 404

MONENEMBO TIerno · 49, 101, 291, 395

MOUDILENO LYDIE · 40, 77, 246, 287, 288, 289

MOURA JEAN-MARC · 14, 89, 98, 160, 161, 185, 351, 360,
402

MOURALIS BERNARD · 7, 8, 12, 16, 106, 118, 120, 123,
130, 136, 141, 153, 155, 182, 184, 185, 186, 188,
208, 244, 322

N

NDIAYE MARIE · 35, 50, 268

NDIAYE PAP · 18, 159, 179

Un Nègre à Paris · 16, 21, 31, 40, 100, 102, 109, 111,
112, 121, 122, 124, 143, 149, 153, 154, 155, 162,
167, 171, 172, 181, 190, 191, 192, 195, 196, 197,
198, 199, 200, 208, 242, 247, 263, 278, 330, 337,
345, 353, 369, 372, 373, 375, 376, 377, 380, 389,
397, 400

négritude · 5, 8, 9, 10, 14, 20, 21, 23, 25, 45, 100, 116,
118, 124, 159, 161, 163, 164, 184, 186, 245, 268,
285, 298, 309, 328, 329, 336, 344, 345, 347, 348,
349, 350, 355, 358, 394, 396, 402, 406, 414, 415,
416

NGANANG PATRICE · 221, 352, 357, 360

NGANDOU NKASHAMA PIUS · 56, 212

NGO BAKONDE ELISE NATHALIE · 39, 41, 57, 62, 70, 248,
249

NGOYE ACHILE · 299

NIMROD · 50

NJAMI SIMON · 48, 50

NJEHOYA BLAISE · 49, 50

O

Ô Pays, mon beau peuple ! · 347

ONANA CHARLES · 5, 138

OULOQUEM YAMBO · 12, 49, 50, 90, 107, 116, 159, 203,
348, 396

OUSMANE SEMBENE · 16, 31, 50, 83, 100, 101, 112, 137,
142, 149, 158, 161, 162, 163, 167, 170, 171, 174,
176, 183, 184, 185, 195, 200, 241, 255, 263, 347,
366, 370, 375, 412, 416
OYONO FERDINAND · 7, 16, 31, 50, 101, 103, 104, 120,
123, 124, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 145, 146,
151, 154, 159, 180, 200, 233, 234, 242, 252, 255,
337, 338, 357, 375, 388, 395

P

PAGEARD ROBERT · 111, 113, 114, 123, 124
Le Paradis du Nord · 82, 314, 315, 369
paratopie · 29, 31, 395
PARAVY FLORENCE · 287, 290
Patron de New York · 111, 208, 278, 334, 335, 337,
353, 371, 398
post-colonial · 14, 71, 92, 107, 115, 169, 284, 305, 317
posture · 7, 14, 15, 16, 22, 23, 47, 102, 115, 126, 142,
147, 160, 165, 184, 204, 212, 213, 215, 271, 319,
346, 350, 353, 369, 394, 396, 401, 409, 415, 416
La Préférence nationale · 59, 76, 109, 319, 383
préjugé · 108, 132, 133, 148, 154, 183, 185, 187, 188,
295, 297, 299, 345, 382

R

réécriture · 18, 117, 289, 299, 361, 371, 372, 374, 386,
409, 414
RICARD ALAIN · 107, 240
RIESZ JÁNOS · 112, 123, 135, 136, 142, 164, 166, 167,
198, 347, 350, 361
Rivara René · 187
roman africain · 8, 11, 12, 21, 29, 30, 32, 36, 41, 71,
90, 99, 100, 106, 108, 114, 116, 120, 123, 131,
133, 156, 200, 206, 208, 211, 212, 220, 234, 245,
248, 254, 255, 258, 287, 289, 297, 350, 351, 352,
353, 355, 359, 360, 364, 368, 416

roman beur · 18, 72, 73
roman colonial · 17, 36, 143, 168, 394

S

SADJI ABDOULAYE · 136, 288
SAÏD EDWARD · 89, 365, 366
SANDRA OLIVIER · 65
Le Sanglot de l'homme noir · 407, 409
SAYAD ABDELMALEK · 363, 403
scénographie · 100, 104, 122, 146, 148, 152, 169, 186,
193, 197, 205, 232, 238, 254, 260, 322, 347, 360
SCHAEFFER JEAN-MARIE · 193
SEILLAN JEAN-MARIE · 141, 143, 168, 265
SENGHOR LEOPOLD SEDAR · 11, 21, 23, 24, 55, 70, 91, 102,
159, 161, 167, 208, 302, 309, 332, 347, 372, 386,
387, 388, 390, 391, 393, 394
SEVRY JEAN · 108, 109, 141, 168, 322
SIBONY DANIEL · 284
SOCÉ OUSMANE · 7, 16, 18, 30, 50, 100, 101, 102, 109,
112, 113, 115, 119, 120, 122, 123, 126, 135, 136,
137, 138, 139, 140, 144, 145, 147, 150, 156, 159,
160, 161, 162, 167, 170, 172, 173, 174, 176, 178,
179, 180, 182, 183, 184, 189, 190, 195, 200, 208,
220, 242, 247, 255, 288, 333, 357, 365, 368, 369,
372, 376, 378, 407, 415, 416
SOUPAULT PHILIPPE · 10, 15, 140, 141, 167
sous-culture · 120, 188, 249, 250

T

TADIÉ JEAN-YVE · 78, 194, 195, 300
Tais-toi et meurs · 304, 321, 327, 361, 362, 384, 385,
399
THARAUD JÉRÔME ET JEAN · 15, 137, 138, 139, 140, 143,
144
THOMAS DOMINIC · 89, 101, 163, 403
TRAORE AMINATA · 309, 314

V

Le Ventre de l'Atlantique · 32, 34, 55, 57, 58, 59, 66,
67, 69, 70, 71, 83, 92, 94, 95, 102, 103, 111, 122,
127, 208, 215, 222, 224, 228, 235, 237, 241, 243,
246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 260, 265,
266, 271, 272, 274, 275, 282, 283, 284, 291, 308,
309, 312, 322, 333, 335, 339, 341, 346, 351, 363,
371, 374, 379, 380, 398, 407

Verre Cassé · 33, 45, 46, 54, 60, 70, 72, 73, 225, 246,
248, 250, 277, 290, 302, 303, 304, 313, 317, 327,
340, 342, 343, 358, 376, 380

VIART DOMINIQUE · 260, 292, 310

La Ville où nul ne meurt · 111, 208, 278, 330, 353

VINCILEONIE NICOLE · 200

W

WABERI ABDOURAHMANE A. · 16, 23, 24, 40, 50, 211, 213,
270, 289, 319, 358, 377, 385, 398

WALKER ALICE · 62

Y

Y'AMBAYAMBA KASSONGO MWEMA · 283

Bibliographie

Œuvres littéraires

Corpus

- BEYALA Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994
- BEYALA Calixthe, *Les Honneurs perdus*, Paris, Albin Michel, 1996
- BIYAOULA Daniel, *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996
- BIYAOULA Daniel, *Agonies*, Paris, Présence Africaine, 1998
- DADIÉ Bernard, *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence Africaine, coll. « Écrits », 1959
- DIOME Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003
- DIOME Fatou, *Kétala*, Paris, Flammarion, 2006
- KANE Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, coll. « Domaine étranger », 1961
- MABANCKOU Alain, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1998
- MABANCKOU Alain, *Verre Cassé*, Paris, Le Seuil, 2005
- LAYE Camara, *Dramouss*, Paris, Plon, 1966
- LOBA Aké, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960
- OYONO Ferdinand, *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard, coll. « 10/18 », 1960
- OUSMANE Sembène, *Le Docker noir* [Debresse 1956], Paris, Présence Africaine, 1973
- SOCÉ Ousmane, *Mirages de Paris*, N.E.L., 1937

Œuvres littéraires complémentaires

- BEYALA Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987
- BEYALA Calixthe, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988

BEYALA Calixthe, *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990

BEYALA Calixthe, *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992

BEYALA Calixthe, *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993

BEYALA Calixthe, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995

BEYALA Calixthe, *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, Paris, Mango Document, 2000

BEYALA Calixthe, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, Albin Michel, 2000

BEYALA Calixthe, *Femme nue femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003

BIYAOULA Daniel, *La Source de joies*, Paris, Présence Africaine, 2003

DADIÉ Bernard, *Climbié*, Paris, Seghers, 1956

DADIÉ Bernard, *Patron de New York*, Paris, Présence Africaine, 1964

DIOME Fatou, *Inassouvies, nos vies*, Paris, Flammarion, 2008

DIOME Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010

DIOME Fatou, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013

EFOUI Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Le Seuil, 2008

ESSOMBA Jean-Roger, *Le Paradis du Nord*, Paris, Présence Africaine, 1996

ETOKE Nathalaie, *Un Amour sans papiers*, Paris, Cultures croisées, 1999

HAMPATÉ BÂ Amadou, *L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1973

KANE Cheikh Hamidou, *Les Gardiens du Temple*, Paris, Stock, 1997

LAYE Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, [1953] 2006

LONDRES Albert, *Marseille Porte du Sud*, Paris, Les Éditions de France, 1927

LOPES Henri, « Demain l'Afrique » dans LE BRIS Michel et MABANCKOU Alain (dir.), *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013

LOTI Pierre, *Le Roman d'un spahi* [Calmann-Lévy 1881], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992

MABANCKOU Alain, *Lettre à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007

MABANCKOU Alain, *Black Bazar*, Paris, Le Seuil, 2009

MABANCKOU Alain, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010

- MABANCKOU Alain, *Écrivain et oiseau migrateur*, Paris, André Versailles, coll. « Chemin faisant », 2011
- MABANCKOU Alain, *Tais-toi et meurs*, Paris, La Branche, 2012
- MABANCKOU Alain, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012
- MABANCKOU Alain, MERLIN Christophe, *L'Europe depuis l'Afrique*, Paris, Naïve, 2009
- MARAN René, *Batouala. Véritable roman nègre* [1921], Paris, Albin Michel, 1938
- NGOYE Achille, *Ballet noir à Château-Rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 2001
- N'JEHOYA Blaise, *Le Nègre Potemkine*, Paris, Lieu Commun, 1988
- OUOLOGUEM Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Le Seuil, 1968
- OUSMANE Sembène, *Le Dernier de l'Empire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1981
- OUSMANE Sembène, *Ô Pays, mon beau peuple !* [Amiot-Dumont 1957], Paris, Presses Pocket, 1975
- OYONO Ferdinand, *Une Vie de boy*, Paris, Julliard, 1956
- OYONO Ferdinand, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Paris, Julliard, coll. « Domaine français », 1956
- THARAUD Jérôme et Jean, *La Randonnée de Samba Diouf*, Paris, Plon, 1922
- WRIGHT Richard, *Native son*, New York·London·Toronto·Sydney·New Delhi·Auckland, HarperPerennial, coll. "Modernclassics", 2005

Théories littéraires

- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 1958
- BANCAUD-MAËNEN Florence, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 1998
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Libre Examen », 1992

- CAZANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, coll. « Sciences humaines », 1999
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980
- DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 2002
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1969
- GANNIER Odile, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2001
- GARNIER Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2001
- GARNIER Xavier, « La littérature et son espace de vie » dans GARNIER Xavier et ZOBERMAN Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Paris, P.Univ. Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2006
- GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987
- GRASSI Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1998
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2007
- MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2011
- MOURALIS Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, coll. « Sup », 1975

- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1989
- TADIÉ Jean-Yve, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982
- VIART Dominique, « Topiques de la déshérence. Formes d'une éthique de la restitution dans la littérature contemporaine française » dans RUSSO A., HAREL Simon (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux/ Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, PU Laval, coll. « Intercultures », 2005, pp. 209-224
- VIART Dominique, « "Fictions critiques" : La littérature contemporaine et la question du politique » dans KAEMPFER Jean, FLOREY Sonya et MEIZOZ Jérôme (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e- XXI^e siècle)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, pp. 185-204

Analyse du discours

- ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, « Discursivité et (trans)textualité : la comparaison pour méthode. L'exemple du conte » dans AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PU Mirail, coll. « Cribles », 2003, pp. 29-49
- AMOSSY Ruth, ROSEN Elishava (dir.), *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, coll., 1982
- AMOSSY Ruth, « La dimension sociale du discours littéraire. L'analyse du discours et le projet sociocritique », dans AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PU Mirail, coll. « Cribles », 2003, pp. 63-74
- AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PU. Mirail, coll. « Cribles », 2003
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974

- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002
- DANON-BOILEAU Laurent, *Le Sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 1987
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1986
- MAGRI-MOURGUES Véronique, « Hétérogénéité, cohésion et cohérence : le statut de l'anecdote dans un récit de voyage » dans JAUBERT Anna (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS, coll. « Langages », 2005, pp. 157-173
- MAINGUENEAU Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1984
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain et société*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1993
- MAINGUENEAU Dominique et COSSUTTA Frédéric, « L'analyse des discours constitutants », dans *Langages*, 29^e année, n° 117, 1995, pp. 112-125
- MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, [Bordas, 1990] Nathan, coll. « Lettres Sup », 2001
- MAINGUENEAU Dominique, « Un tournant dans les études littéraires » dans AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003, pp.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004
- MAINGUENEAU Dominique, « L'analyse du discours et l'étude de la littérature » dans MAINGUENEAU Dominique, ØSTENTAD Inger (dir.), *Au-delà des œuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010
- RIVARA René, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000

ZIMA Pierre Václav, « Le concept de théorie en sciences humaines. La théorie comme discours et sociolecte » dans ADAM Jean-Michel, HEIDMANN Ute (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2005, pp. 21-31

Littératures francophones

ACHIRIGA Jingiri Jefferson, *La Révolte des romanciers noirs de langue française*, Ottawa, Naaman, coll. « Études », 1973

ADOTEVI Stanislas, *Négritude et négrologues*, Paris, 10/18, 1972

ALBERT Christiane, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2005

ALBERT Christiane, ABOMO-MAURIN Rose-Marie, GARNIER Xavier et PRIGNITZ Gisèle (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2011

ATANGANA KOUNA Christophe Désiré, *La Symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2010

BLACHÈRE Jean-Claude, *NÉGRITURES. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993

BONN Charles (dir.), *Littérature des immigrations 1 : Un espace émergent*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1995

BONN Charles (dir.), *Littérature des immigrations 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1995

BRUNEL Pierre (dir.) *Léopold Sédar Senghor. Poésie complète*, Paris, CNRS, coll. « Planète libre », 2007

CALÌ Andrea, *Études sur le roman négro-africain*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.

CAZENAVE Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003

- CHEMAIN Arlette, « "L'interview" d'auteur, genèse d'un genre et défi francophone » dans *Loxias* 4, mise en ligne le 15 mars 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=40>
- CHEMAIN Roger, *La Ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan-ACCT, 1981
- CHEVRIER Jacques, *La Littérature nègre* [1984], Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2003
- CHEVRIER Jacques, *Le Lecteur d'Afriques*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2005
- CHEVRIER Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Littératures contemporaines », 2006
- CHEVRIER Jacques, « Fatou Diome, une écriture entre deux rives » dans *Nouvelle génération. 25 auteurs à découvrir, Cultures Sud*, n° 166, juillet-septembre 2007, pp. 35-38
- CHEVRIER Jacques, « Réception et évolution de l'image de l'Afrique noire, du lendemain de la Seconde guerre à l'époque contemporaine » dans BERTAUD Madeleine (dir.), *Travaux de littérature XXII. La littérature française au croisement des cultures. Colloque des 5-8 mars 2008 à l'Université Paris-Sorbonne*, Genève, Droz, coll. « Critique littéraire », 2009, pp. 431-439
- COULON Virginia, GARNIER Xavier (dir.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains/ Textwork and Fieldwork, Hommage à Alain Ricard*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2011
- DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1986
- DELEUSSE Hubert, *Afrique et Occident. Heurs et malheurs d'une rencontre*, Paris, L'Orante, 1971
- DERIVE Jean, « "Un Nègre à Paris" : contexte littéraire et idéologique » dans EDEBIRI Unionmwan (dir.), *Bernard Dadié. Hommages et études*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1992, pp. 189-209
- FONKOUA Romuald (dir.), *Les Discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1998

- FONKOUA Romuald, « Le "voyage à l'envers". Essai sur le discours des voyageurs nègres en France » dans FONKOUA Romuald (dir.), *Les Discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1998, pp. 117-145
- FONKOUA Romuald, HALEN Pierre (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2001
- GARNIER Xavier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 1999
- GARNIER Xavier, « Intellectuels africains en exil à Paris : un paradoxe colonial » dans GARNIER Xavier et WARREN Jean-Philippe (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2012, pp. 109-124
- GAUVIN Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007
- GAUVIN Lise, « La Francophonie littéraire, un espace encore à créer » dans GAUVIN Lise (dir.), *Les Littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Québec, Hurtubise, coll. « Constances », 2010
- HAREL Simon, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2005
- KESTELOOT Lilyan, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1965
- KESTELOOT Lilyan, *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, Clé, coll. « ABBIA », 1968
- KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001
- KESTELOOT Lilyan, *Césaire et Senghor. Un pont sur l'Atlantique*, Paris, L'Harmattan, 2006
- KESTELOOT Lilyan, « L'écrivain africain aujourd'hui : mise au point » dans *Présence Africaine n° 181-182, Colloque international Alioune Diop, l'homme et l'œuvre face aux défis contemporains*, 3-5 mai, 2010, Dakar, Paris, 2011, pp. 375-379

- KOUVOUAMA Abel, PRIGNITZ Gisèle (dir.), *Le Statut de l'écrit. Afrique-Europe-Amérique latine*, Pau, P. Univ. Pau, coll. « Sciences humaines », 2008
- KOUVOUAMA Abel, « Anthropologie de l'écrit et oralité dans le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou » dans ALBERT Christiane, KOUVOUAMA Abel et PRIGNITZ Gisèle. (dir.), *Le Statut de l'écrit. Afrique-Europe-Amérique latine*, Pau, P. Univ. Pau, coll. « Sciences humaines », 2008, pp. 79-87
- LARONDE Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993
- LARONDE Michel (dir.), *L'Écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996
- LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Hors Série Littérature », 2007
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, « Le français, beaucoup plus qu'une langue » dans GAUVIN Lise (dir.), *Les Littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Québec, Hurtubise, coll. « Constantes », 2010
- LECOMTE Nelly, *Le Roman négro-africain des années 50-60. Temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993
- LIAMBOU Ghislain Nickaise, *Les Personnages féminins dans les écritures migrantes d'Afrique subsaharienne et du Maghreb*, Mémoire de master, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2010, NSHIMIYIMANA Eugène (dir.) <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/4618/>
- MABANCKOU Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur » dans LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Hors Série Littérature », 2007, pp. 55-66
- MAGNIER Bernard, « Beurs noirs à Black Babel » dans *Notre Librairie, n° 103, Dix ans de littérature 1980-1990, I. Maghreb-Afrique noire*, octobre-décembre 1990, pp. 102-107
- MAKOUTA-MBOUKOU Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*, Abidjan, NEA, 1980
- MALELA Buata Bundu, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2008

- MALONGA Alpha Noël, *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007
- MATESO Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986
- MAZAURIC Catherine, « Lambeaux d'Afrique en terre d'ailleurs » dans ALBERT Christiane, ABOMO-MAURIN Rose-Marie, GARNIER Xavier et PRIGNITZ Gisèle (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2011, pp. 225-235
- MAZAURIC Catherine, *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2012
- MÉNARD Patrick, DABLA Séwanou, *Guide de littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1979
- MONGO-MBOUSSA Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002
- MONGO-MBOUSSA Boniface, *L'Indocilité. Supplément au désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2005
- MOUDILENO Lydie, *Littérature africaine des années 1980 et 1990*, Dakar, Codesria, 2003
- MOUDILENO Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2006
- MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2003
- MOURALIS Bernard, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex/ACCT, 1984
- MOURALIS Bernard, *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007
- NDAO Papa Alioune, *La Francophonie des pères fondateurs*, Paris, Karthala, coll. « Tropiques », 2008
- NGAL Georges, « Nationalité, résidence, exil » dans *Notre librairie, Littératures nationales, tome 1, Mode ou problématique*, n° 83, Avril-Juin, 1986, pp. 42-46

- NGANANG Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, coll. « Littérature », 2007
- NGO BAKONDE Élise Nathalie, *La Représentation du rêve de l'ailleurs par la voix féminine. Migration et féminisme*, Stuttgart, ibidem-Verlag, 2011
- N'GORAN David Koffi, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009
- OLIVIER Sandra., « Calixthe Beyala : l'é-CRI-ture du corps féminin » dans *Le Corps africain, Africultures n° 19*, été 1999, pp. 25-28
- ORMEROD Beverley, VOLET Jean-Marie (dir.), *Romancières africaines d'expression française. Le sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994
- OSSITO MIDIOHOUAN Guy, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critique Littéraire », 1986
- PAGEARD Robert, « L'image de l'Europe dans la littérature ouest-africaine d'expression française » dans Collectif, *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Marcel Didier, coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1964, pp. 323-346
- PARAVY Florence, *L'Espace dans le roman africain contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 1999
- RANAIVOSON Dominique (dir.), *Senghor et sa postérité littéraire. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, Sarreguemines, Univ. Paul Verlaine-Metz, coll. « Littérature des mondes contemporains », 2008
- RICARD Alain, « Eugène Casalis, voyageur et ethnographe (1859) : Les Bassoutos, ou vingt-trois années d'études et d'observation au sud de l'Afrique » dans FONKOUA Romuald (dir.), *Les Discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1998, pp. 35-43
- RIESZ János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007
- SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir » dans SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, [1948] Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1972
- SCHIFANO Elsa, *L'Édition africaine en France. Portraits*, Paris, L'Harmattan, 2003

- SCHÜLLER THORSTEN, « À la recherche de l'Afrique perdue : le retour au pays natal dans le roman contemporain de l'Afrique noire d'expression française (Efoui, Alem, Effa, Miano) » dans COULON Virginia, GARNIER Xavier (dir.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains, Hommages à Alain Ricard*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2011, pp. 321-333
- SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* [1948], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1972
- SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté III. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Le Seuil, 1977
- SÉVRY Jean, « De la littérature de voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et d'autres réflexions » dans FONKOUA Romuald (dir.), *Les Discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1998, pp. 45-70
- TOWA Marcien, *Léopold Sédar Senghor : négritude ou servitude*, Yaoundé, CLE, 1971
- VINCILEONI Nicole, *Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié*, Paris, Saint-Paul, coll. « Les classiques africains », 1986
- WABERI Abdourahman Ali, « Écrivains en position d'entraver », dans LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Hors Série Littérature », 2007, pp. 67-75

Littérature et histoire coloniales

- AGERON Charles-Robert, « L'exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial ? » dans NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoires, Tome I. La République*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1984, pp. 561-591
- BANCEL Nicolas et BLANCHARD Pascal (dir.), *La République coloniale. Essai sur une utopie*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 2003
- BLACHÈRE Jean-Claude, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire-Cendrars-Tzara*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1981

- BLACHÈRE Jean-Claude, « Du chaînon manquant » dans DURAND Jean-François (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : Découverte, Tome I*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 85-101
- BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871-1931*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2003
- BLANCHARD Pascal (dir.), *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Paris, Actes Sud, 2011
- BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, DEROO Éric, LEMAIRE Sandrine, FORSDICK Charles (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'invention de l'Autre*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2011
- CALVET Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », [1974] 1988
- CHEVRIER Jacques, « Les romans coloniaux : enfer ou paradis ? » dans *Images du Noir dans la littérature occidentale I. Du Moyen-Age à la conquête coloniale*, Notre Librairie, n° 90, Octobre-Décembre 1987, Paris, CLEF, 1988, pp. 61-72
- DIAKITE Drissa, « Les récits de voyage du XIX^e siècle. Image des Noirs occidentaux » dans *Images du Noir dans la littérature occidentale I. Du Moyen-Age à la conquête coloniale*, Notre Librairie, n° 90, Octobre-Décembre 1987, Paris, CLEF, 1988, pp. 50-60
- DURAND Jean-François (dir.), *Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophone : Découverte, Tome I*, Paris, L'Harmattan, 1999
- DURAND Jean-François, SÉVRY Jean (dir.), *Littérature et colonies*, Paris/Pondichéry, 2003
- DURAND Jean-François, NAUMANN Michel (dir.), *Nudité, sauvagerie, fantasmes coloniaux dans les littératures coloniales*, Paris/Pondichéry, Kailash, 2004
- DURAND Jean-François, SEILLAN Jean-Marie (dir.), *Le Désenchantement colonial*, Paris/Pondichéry, Kailash, 2010
- DURAND Jean-François, SEILLAN Jean-Marie (dir.), *L'Aventure coloniale*, Paris/Pondichéry, 2011
- LEBEL Roland, *L'Afrique occidentale dans la littérature française*, Paris, Larose, 1925
- LEBEL Roland, *Études de littérature coloniale*, Paris, J. Peyronnet, 1928

- LEBEL Roland, *Les Établissements français d'outre-mer et leur reflet dans la littérature*, Paris, Larose, 1952
- LIAUZU Claude (dir.), *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris, Larousse, coll. « À présent », 2007
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, *La Conquête de l'espace public colonial*, Frankfurt, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2003
- MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1998
- MOURALIS Bernard, *République et Colonies. Entre histoire et mémoire : la République française et l'Afrique*, Paris, Présence Africaine, coll. « Situations et perspectives », 1999
- MOURALIS Bernard, « Pourquoi étudier les littératures coloniales ? » dans DURAND Jean-François et SÉVRY Jean (dir.), *Littérature et colonies*, Paris/Pondichéry, Kailash, 2003, pp. 15-26
- ONANA Charles, *René Maran. Le premier Goncourt noir 1887-1960*, Paris, Duboiris, coll. « Itinéraire », 2007
- SEILLAN Jean-Marie, « Le roman d'aventures coloniales africaines (1863-1914) : ébauche de typologie », dans DURAND Jean-François et SÉVRY Jean (dir.), *Littérature et colonies*, Paris/Pondichéry, Kailash, 2003, pp. 99-123
- SEILLAN Jean-Marie, *Aux sources du roman colonial (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2006
- SEILLAN Jean-Marie, « Littérature coloniale et contraintes génériques » dans DURAND Jean-François, SEILLAN Jean-Marie et SÉVRY Jean (dir.), *Le Désenchantement colonial*, Paris/Pondichéry, Kailash, 2010, pp. 28-50
- VENAYRE Sylvain, « En guise d'introduction. L'"aventure coloniale" entre littérature et histoire » dans DURAND Jean-François, SEILLAN Jean-Marie (dir.), *L'Aventure coloniale*, Paris/Pondichéry, Kailash-SIELEC, 2011, pp. 9-27

Littératures et théories postcoloniales

- ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H., *The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures*, London, New York, Routledge, 1989
- APPADURAI Ajurn, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Trad., Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2001
- BANCEL Nicolas, BERNAULT Florence, BLANCHARD Pascal, BOUBEKER Ahmed, MBEMBE Achille, VERGÈS Françoise (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2010
- BAZIÉ Isaac, LÜSEBRINK Hans-Jürgen (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, LIT, coll. « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », 2011
- BHABHA Homi K., *The Location of Culture* [1994], London and New York, Routledge, 2010, trad. Françoise Bouillot, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007
- BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas (dir.), *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2006
- CLAVARON Yves (dir.) *Études postcoloniales*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2011
- CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Long-courriers », 2011
- COQUIO Catherine (dir.), *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale française*, Nantes, L'Atlante, coll. « Comme un accordéon », 2008
- COUSSY Denise, *Cent romans-monde*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2013
- DIOP Papa Samba (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002

- DIOP Papa Samba, « L'émergence de la postcolonialité au sein de l'espace littéraire africain et francophone » dans DIOP Papa Samba (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, pp. 14-32
- DIOP Papa Samba, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance » dans *Notre Librairie. Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan indien*, n° 166, juillet-septembre 2007, pp. 9-18
- DJAOUT Tahar, « Une écriture au "Beur" noir » dans *Dix ans de littératures 1980-1990. I. Magrheb – Afrique Noire, Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre 1990, pp. 35-38
- DUBREUIL Laurent, *L'Empire du langage. Colonies et francophonie*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs lettres », 2008
- EDWARDS Brents Hayes, « The uses of diaspora » dans *Social Texts*, 66 (Volume Number 1), Spring 2001
- EDWARDS Brents Hayes, *The Practice of diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 2003
- FANON Frantz, *Peau noire masques blancs* [1952], Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1972
- FANON Frantz, « Racisme et culture » dans *Présence Africaine*, n° 8-9-10, juin-nov. 1956, pp. 122-131
- GARCIA Mar Lopez, « Postures postexotiques : "réveiller les vieux démons de l'exotisme" » dans MANGEON Anthony (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala-MSH-M, coll. « Lettres du Sud », 2012, pp. 259-284
- HUSTI-LABOYE Carmen, *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, Limoges, P. U. Limoges, coll. « Francophonie », 2009
- IRELAND Susan, PROULX Patrice J. (dir.), *Immigrant Narratives in contemporary France*, Westport, Connecticut/ London, Greenwood Press, 2001
- JULES-ROSETTE Bennetta, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1998

- LAZARUS Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique* [2004], (Trad. Marianne Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou), Paris, Amsterdam, 2006
- MANGEON Anthony, *La Pensée noire et l'Occident : De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris, Sulliver, coll. « Essai » 2010
- MANGEON Anthony (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala-MSH-M, coll. « Lettres du Sud », 2012
- MEMMI Albert, *Portrait du Colonisé. Précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?* [1957], Montréal, L'Étincelle, 1972
- MOLARA Ogundipe-Leslie, *Re-creating ourselves : African Women and Critical transformations*, Trenton New Jersey, Africa World Press Inc., 1994
- MOSER-MATHIS Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER Brigit (dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & références », 2012
- MOURA Jean-Marc, « Les influences et permanences coloniales dans le domaine littéraire » dans BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas (dir.), *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/ Histoire », 2006, pp. 166-175
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 2007
- MUDIMBE Vumbi-Yoka, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988
- NÍ LOINGSIGH Aedín, *Postcolonial Eyes : Intercontinental Travel in Francophone African Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. "Contemporary French and Francophone Cultures", 2009
- PARÉ Joseph, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal, 1997
- RIESZ János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007

- RIESZ János, « *Astres et Désastres* » – *Histoire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, coll. « Passagen ; 9 », 2009
- SAID Edward W., *Culture et impérialisme* [1993], (trad. Paul Chemla), Paris, Fayard-Le Monde diplomatique, 2000
- SAID Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais* [2000], (trad. Charlotte Woillez), Arles, Actes Sud, 2008
- SMITH Andrew, « Migrations, hybridité et études littéraires postcoloniales » dans LAZARUS Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une Introduction critique*, [2004], (trad. Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou), Paris, Amsterdam, 2006
- STEEMERS Vivian, *Le (Néo) colonialisme littéraire. Quatre romans africains face à l'institution littéraire parisienne (1950-1970)*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2012
- SYMINGTON Micéala, MOULIN Joanny, BESSIÈRE Jean (dir.), *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2013
- THOMAS Dominic, *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française* [2007], (trad. Dominique Haas et Karine Lolm), Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013
- WABERI Abdourahman Ali, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » dans *Notre Librairie* n° 135, Septembre-Décembre, 1998, pp. 8-15
- WALKER Alice, *In Search of our mothers' Gardens : womanism prose*, San Diego, Hardcourt Brace Jovanovich, 1983

Sociologie de l'immigration

- BERNARDOT Marc, *Loger les immigrés. La Sonacotra 1956-2006*, Bellecombe-en-bauges, Croquant, coll. « Terra », 2008
- BLANCHARD Pascal, DEROO Éric, MANCERON Gilles (dir.), *Le Paris noir*, Paris, Hazan, coll. « Un siècle d'immigration des suds en France », 2001
- BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture impériale. Les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2004
- BLANCHARD Pascal, *La France noire. Trois siècles de présences des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan indien et d'Océanie*, Paris, La Découverte, 2011
- BLANCHARD Pascal (dir.), *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'océan Indien en France*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2012
- BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision. Suivi de l'emprise du journalisme*, Paris, Liber, coll. « Raisons d'agir », 1996
- COQUERY-VIDROVITCH Catherine, « Colonisation, coopération, partenariat. Les différentes étapes (1950-2000) » dans SOT Michel (dir.), *Étudiants africains en France (1951-2001). Cinquante ans de relation France-Afrique. Quel avenir ?*, Paris, Karthala, coll. « Tropiques », 2002, pp. 29-48
- COQUERY-VIDROVITCH Catherine, « 1914-1924 : tirailleurs. Forces noires et premiers combats » dans BLANCHARD Pascal (dir.) *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'océan Indien en France*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2012, pp. 91-114
- DEWITTE Philippe, « L'Immigration : l'émergence en métropole d'une élite africaine » dans BLANCHARD Pascal et LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture impériale. Les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2004, pp. 201-211

- DIÉMÉ Joseph, *De la plantation coloniale aux banlieues. La Négritude dans le discours postcolonial francophone*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pensée africaine », 2012
- GANDOULOU Justin-Daniel, *Au cœur de la Sape. Mœurs et aventures congolaises à Paris*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1989
- GHEGALIA Hocine, « Le non-dit de la Fifa : l'Afrique et la balle, au pied ! » dans *Présence Africaine, Dossier L'Eau/Water, n° 161/162*, 1^e et 2^e semestre 2000, pp. 368-372
- GLISSANT Édouard, CHAMOISEAU Patrick, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi ?*, Paris, Galaade, coll. « Mémoires, Essais », 2007
- GUESLIN André, *D'Ailleurs et de nulle part – Mendiants, vagabonds, clochards, SDF en France depuis le Moyen-Age*, Paris, Fayard, coll. « Histoire », 2013
- GUIMONT Fabienne, *Les Étudiants africains en France 1950-1965*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études Africaines », 1997
- KOM Ambroise, « Diaspora africaine et utopie du retour. L'exemple de l'Université des Montagnes comme site captatoire d'un rêve » dans *Présence Africaine, n° 175-177, Cinquantenaire du congrès international des écrivains et artistes noirs*, volume II, du 19 au 22 septembre 2006, pp. 661-674
- LAGRANGE Hugues, *Le Dénî des cultures* [2010], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2013
- NDIAYE Pap, *La Condition noire. Essai sur une minorité française* [Calmann-Lévy, 2008], Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2009
- SCHNAPPER Dominique, *Qu'est-ce que l'intégration ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2007
- SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », [1991] 2003
- TRAORÉ Aminata, *L'Étau. L'Afrique dans un monde sans frontières*, Paris, Actes Sud, coll. « Afriques », 1999
- TRAORÉ Aminata, *L'Afrique humiliée*, Paris, Fayard, coll. « Librairie Arthème », 2008
- YAMBAYAMBA Kasongo Mwema, « La mondialisation et les médias africains : problèmes et perspectives » dans *Présence Africaine. La Mondialisation, aspects, réalités, enjeux n° 167-168*, 2003, pp. 71-83

Table des matières

Introduction.....	4
PREMIER CHAPITRE : Littérature africaine et littérature de l’immigration africaine : une problématique de discours littéraire	37
I : La littérature de l’immigration et l’historiographie du champ littéraire africain francophone.....	38
I.1. Littérature de l’immigration et questions de nouvelle génération d’écrivains africains	41
I. 2. Immigration et gender studies	57
I. 3. Immigration et constructions textuelles.....	71
I. 4. Immigré post-colonial et figurations littéraires	79
I. 5. Immigration, mémoire coloniale et francophonie postcoloniale	88
I. 6. Littératures de l’immigration et omissions herméneutiques.....	98
I. 6. A. Littérature de l’immigration et la question des sources.....	101
I. 6. B. Spécificités du discours de voyage africain francophone	108
II. Les œuvres pionnières des voyages en littérature africaine : périodisation et constances narratives	117
II. 1. Le contexte social colonial et l’émergence d’un discours africain de voyage	120
II. 1. A. Dialogue intertextuel entre la littérature coloniale et le roman africain.....	135
II. 1. B. Le colonisateur et ses figurations littéraires	146
II. 2. L’espace d’accueil et le contexte socio-historique des œuvres pionnières	155
II. 2. A. L’émergence d’une conscience diasporique noire en France.....	159
II. 2. B. Figurations de l’immigré africain de la première génération	169
II. 2. B. a. Déplacement, modalité et rites de passage	171
II. 2. B. b. Hébergement, travail et vie.....	175
II. 2. B. c. Préjugés et tolérance	179
II. 3. La question linguistique	187
II. 3. A. Le registre de langue	188
II. 3. B. Langue et stratégies de distanciation culturelle.....	191
	446

II. 4. Des constructions génériques fondatrices : écritures de soi et fictions d'apprentissage	193
II. 4. A. Du roman d'aventures en métropole	194
II. 4. B. Du Bildungsroman africain	200
DEUXIÈME CHAPITRE : La nouvelle diaspora et le thème de l'immigration dans le roman africain francophone : réécrire l'Afrique sur les rives de la Seine	207
I. L'héroïsme du personnage et ses avatars dans les nouvelles écritures africaines de voyage	211
I.1. Le nouveau personnage du voyageur et son rapport à l'Afrique.....	213
I.1. A. Les revenants malheureux	223
I. 1. B. Le revenant imposteur et la rémanence du mythe métropolitain	242
II. Les fictions africaines de l'immigration post-coloniale et le rapport à l'imaginaire	257
II. 1. Médias et imaginaires transculturels : un dialogisme postcolonial.....	258
II. 1. A. L'immigré et l'autochtone au prisme du discours médiatique	261
II. 1. B. Marginalité, pauvreté, solitude et imaginaire médiatique	271
II. 1. C. Le mimétisme	281
II. 2. Le sujet énonciateur entre l'espace français et l'identité africaine	284
II. 2. A. Habitabilité et folklore postcolonial	292
II. 2. B. Un imaginaire de la profondeur	298
II. 2. C. Lieux de plaisirs et fétichismes	302
II.2. D. Un discours de l'Afrique ingénue : heurs et malheurs de la globalisation.....	306
TROISIÈME CHAPITRE : Migritude ou retour du colonial ?	318
I .Migritude : essai de définition	319
I. 1. Migritude et questions linguistiques : vers une écriture oralisée.....	336
I. 2. Migritude et Négritude	344
I. 3. Migritude comme espace littéraire réhabilité	350
II. Écritures africaines de voyage et constances esthétiques.....	355
II. 1. Permanence de thématiques d'un roman à l'autre	359
II. 2. Une écriture de l'exil.....	363
II. 3. Une écriture au second degré	371

II. 3. A. Les topiques romanesques rémanents	376
II. 3 B. Personnage, typologies et généalogies	383
II .3. C. Représentations de la femme africaine de Senghor à Calixthe Beyala	386
III. Littératures africaines de voyage : identité et postures d’auteurs	395
III. 1. Diasporas africaines et problématiques identitaires.....	396
III 2. Immigration entre discours social et stratégies d’auteurs	401
Conclusion	411
Index	418
Bibliographie	425
Œuvres littéraires	425
<i>Corpus</i>	425
<i>Œuvres littéraires complémentaires</i>	425
Théories littéraires	427
Analyse du discours	429
Littératures francophones	431
Littérature et histoire coloniales	437
Littératures et théories postcoloniales	440
Sociologie de l’immigration	444